

# الزمن والرواية

تأليف : أ. أ. مندلاو
ترجمة : بكر عباس
مراجعة : إحسان عباس





# الزمن والرواية

لوحة الغلاف بريشة الفنان عبدو عطية

# الزمن والرواية

ترجمة

**بكر عباس**

مراجعة

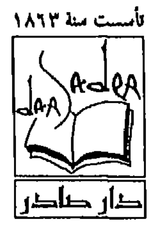
**إحسان عباس**

دار صادر
بيروت

الطبعة الأولى
1997



تأسست سنة ١٨٦٣





P.O.B. 10 Beirut, Lebanon

دار صادر للطباعة والنشر
ص . ب ١٠ بيروت ، لبنان

Tel & Fax (+961) 04 920978 / 04.922714 / 01.448827 هاتف وفاكس

# القسم الأول

# المشكلة العامة


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

# الفصل الأول
# هاجس الزمن في القرن العشرين

ربما لم يتغير شعورنا تجاه الزمن على نحو جذري مثلما تغير في القرن العشرين، ولا اكتسب من الأهمية في أعيننا مثلما اكتسبه في هذا القـرن. ويرى شبنغلر (Spengler) أن هذا الاهتمام بالزمن هو من خصائص حضارتنا، وأننا «نحن أبناء الثقافة الغربية، بحسنا التاريخي، استثناء من القاعدة» في سلسلة دورات الحضارة الإنسانية. والذين يقبلون هذه النظرية يرون أن القرن العشرين إنما يصوغ بوعي أكبر فلسفة متضمنة في نظرة الغرب الكلية، وهي فلسفة تنظر إلى الحياة «لا على أنها ما سيصير بل ما هو صائر»، وأن حضارتنا ترى «العالم كتاريخ تمييزاً عن العالم كطبيعة»، وبذلك أصبح لديها «إحساس بمنطق الزمن إلى جانب منطق المكان».

إن النزوع إلى القديم في القرنين السابع عشر والثامن عشر كان ضرباً من العبادة يعتنقه على استحياء عدد من الأفراد. وكان اهتمام هؤلاء العلماء بالماضي مقصوراً إلى حد كبير على إخراج آثاره الدفينة إلى النور كتحف تستهوي الأنظار أو -على أحسن تقدير- كأشياء كانت لها ذات يوم قيمة. أما الدلالات الإنسانية الحية للماضي فقد

ترك جلاؤها للمؤرخين الجدد مثل بيرك (Burke)، وللشعراء الجدد مثل ويردزورث (Wordsworth)، ولم يكن تناولهم للموضوع منبثقاً من روح البحث العلمي بقدر ما كان تعبيراً عن حاجة متزايدة لإحياء القديم ودمجه كجزء عضوي في تصورهم للعالم وميزان القيم لديهم؛ وعن طريقهم انغرس حس زمني جديد في مناخ الرأي في أيامهم، أو - إذا شئنا التعبير بطريقة أخرى - فإن هذا الإحساس الجديد تبلور من حولهم بعد أن كان موجوداً على شكل ذائب في محلول داخل المجتمع. ومن هنا تكررت إشارات الرومنطيقيين إلى طفولة العرق والأمة والإنسان. فالبدائي الكريم كان ما زال موجوداً فعلاً أو احتمالاً في الناس المتحضرين، والطفل أبو الرجل، وعالم القرون الوسطى يعيش في عالم الحاضر. وبعبارة أحدث، لقد أدركوا أن اللاوعي، أو «عالم غسق الوعي» كما سماه كولرج، حيث تحافظ الغرائز الفطرية وتجارب الطفولة على وجودها التحتي، يلعب دوراً هاماً في تحديد الاتجاهات التي تشق الشخصية الإنسانية طريقها فيها. وهذا يفسر الأهمية التي أضفاها ويردزورث على الأحلام في مطولته (The Prelude)، وهو اهتمام لا صلة له بشعر الأحلام الذي كان شائعاً في القرون الوسطى؛ ومن هنا أيضاً انبثق إدراك شلي (Shelly) لديمومة حكم الأسطورة، واستحضار سكوت (Scott) للأجواء التاريخية.

ومن هذا الاختلاف في الشعور تجاه الزمن نشأت إحدى الصفات التي تميز الموقف الرومنطيقي من الموقف الكلاسيكي. فالكلاسيكية طورت الإحساس المكاني، ونظرت حتى إلى الأدب بمدلولات الفنون التشكيلية، ورأت في الماضي تراكماً متلاحماً من إحداث وحالات مستقلة تامة في حد ذاتها، ويمكن أن توضع جنباً

إلى جنب على حالها، وأن تثبت في شكل منتظم ليتملاها من يرغب في استعراضها، وأن قيمة الماضي تكمن بصورة رئيسية في تهيئة السوابق لدعاوى الحاضر والمستقبل، وأن أهميته تنحصر في كونه درساً للإرشاد في المستقبل، وفي تحديد مغزى حكاية أو تزيينها. أما الرومنطيقيون فقد وجدوا معنى في المزاج الخلاق الذي راح يشكل حالة من حالة أخرى، وأخذوا ينظرون إلى الطبيعة الإنسانية والتطور الإنساني بمدلولات الوحدة العضوية التي تقوم عليها مسيرة التاريخ، ونمو الفرد، والتوازن الدائم والتكيف الذي يحدد نمط سلوك الأفراد في مجموعات. فالحضارة عندهم وحدة عضوية متطورة. والموروث الذي تجسده تلك الحضارة عبارة عن حالة معاصرة لجميع الأحياء، وهي دائماً وبالضرورة جزء من «الآن». وكانوا يرون أن واجبهم كفنانين ومفكرين هو تعديل اتجاه زمانهم بإلقاء ثقلهم إلى جانب واحدة أو أخرى من القوى الكثيرة التى تلتقي في نقطة واحدة وتؤثر في قوة واتجاه المحصلة التي هي المجتمع.

لقد سبق لبعض المهتمين الأولين بالقديم، مثل ستوكلي (Stukely)، أن أبانوا الطريق إلى فهم أعمق لعادات الماضي التي تلقفها بليك (Blake) بلهفة على اعتبار أنها أشكال يستطيع أن يقرأ فيها مشكلات زمانه. وقد جعل شلي ابتداع الأساطير لدى الإنسان البدائي نظيراً معادلاً للعب الطفل وحافز الإبداع لدى الفنان. ومنذ القرن التاسع عشر أخذ علم الاجتماع والأنثروبولوجيا يريان بقناعة متزايدة دلالة عصرية في أنماط السلوك والمعتقدات القديمة أو البدائية. وقد صنفت أبحاث علم الاجتماع هذه وغيرها ضمن الفنون الجديدة أو العلوم غير اليقينية كالتحليل النفسي أو علم النفس التحليلي، في حين أن نظرية اللاوعي، بتركيزها على الارتداد إلى

الطفولة، قد قوت الإدراك بأن حالات الماضي قد اندرجت في حضور وحاضر شاملين. فالفرد والجماعة لم يمرا بأطوار معينة من التطور وحسب، وإنما كانت هذه الأطوار جميعها حاضرة في نفس الوقت في اللاوعي الفردي أو الجماعي، وكانت تكيف السلوك الواعي باستمرار. والنظريات التي تنسب بصورة رئيسية إلى برغسون وفرويد وآينشتاين في مجالات الفلسفة وعلم النفس والعلوم قد أحدثت منعطفاً جديداً في الفكر الحديث. وقد كان لبرغسون وفرويد، على الأخص، تأثير مباشر وقوي على الاتجاه الكلي للقصص الحديث.

هل هذا الاهتمام متأصل في حضارتنا ؟ وإن صح ذلك فإلى أي مدى؟ وهل هو الذي أدى إلى النظريات الثورية في العلوم أو أنه ناتج منها أو من الاتجاهات الجديدة في الفكر الفلسفي أو من المفاهيم الجديدة لطبيعة الفن ووظائفه ؟ تلك أسئلة عرضة للنقاش والخلاف. فالفلسفة والعلم والفن تؤثر في الطريقة التي يفكر بها الناس ويشعرون، ولكنها تتأثر هي نفسها، وفي الوقت نفسه، بالطريقة التي يعيش بها الناس. ومن هنا ليس من المستبعد أن يكون ما يسمى عادة «هاجس الزمن في القرن العشرين» مكيفاً بسرعة سير الحياة، وبالإحساس الواسع بسرعة زوال جميع أشكال الحياة الحديثة، وربما على الأخص بسرعة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية. وقد أخذت هذه العوامل من الناس ذلك الشعور بالركود في المجتمع، أو ذلك الشعور بالديمومة الذي يميز الفترات التي تتصف بالاطمئنان وبطء التغير.

إن الانحلال يهدد كل أشكال الحياة.

إذا كانت كل الأشياء آيلة للسقوط ، فأنى للوسط أن يتماسك .

لقد تحطمت التشكيلات القديمة في جميع المجالات ، والاندفاعة التي أعقبت الثبات النسبي للماضي تفرز أشكالاً جديدة تتبلور بسرعة ولكنها لا تلبث أن تذوب مرة أخرى في التيار . ولم يعد المجتمع قادراً على إبقاء مظهر الوحدة ، وإنما أصبح يُرى في شكل مجموعة من القوى المتضاربة . فالناس في القديم كانوا يعتقدون بوجود إطار منتظم يمسك بعالم مستقر ، ويشد أجزاءه إلى بعضها بسلسلة من العلاقات المنتظمة . وكان النظام الكوني يضم الإله والإنسان والحيوان ومملكتي النبات والمعدن في هرم من الطبقات والأنظمة تتسع لتشمل الأمزجة والعناصر والنجوم في مداراتها . وكان التناظر الدقيق بين كوكب وآخر وتوازن العناصر في كل كوكب بالنسبة لكل كوكب آخر يجمعان الكونين الصغير والكبير في نمط عالمي مريح . وهذه الوحدة المتناسقة ، التي كانت قائمة على مبادئ فرضتها السماء ، ملأت دائرة الكون التامة المقفلة وهيأت مستقراً مطمئناً تأوي إليه الروح الباحثة . وقد تحسر دن (Donne) لانحلال ذلك النظام القروسطي ، وربما كان تجدد شهرته في أيامنا من أمارات شعور مماثل بانعدام الوجهة والهدف .

لقد كان هناك ذات يوم تقديس عام للسلطة ينبع من التماهي اللاواعي مع الأب والملك والرب ، مع الأسرة والدولة وملكوت الرب . وقد كتب أحد المؤرخين في القرن الثامن عشر يقول:

الملوك هم آلهتنا المنظورون ... وهم على نحو ما آباؤنا أيضاً .

إن هذه النزعة إلى الخضوع والتسليم دون سؤال أو جواب في جميع نواحي الفكر والفعل لم تعد شيئاً مسلّماً به . واعتراض

البروتستانت على «الأب» ، أي البابا ، و «خروج المنشقين» قد أمعنا في توسيع الشقة. ومع استمرار اتساع مسافة التناقض بين موقفي القبول والرفض في ميادين متزايدة العدد فإن الفجوات الفاصلة نفسها تصبح سبباً لمزيد من الصراع ولشطر العالم والأمة والمجتمع ووحدة الأسرة ، وحتى العلم نفسه ، إلى معسكرات متحاربة . لم يعد التكامل القديم بين الدين والعلم والفلسفة والفن قائماً. واستحال الكون الواحد (universe) إلى أكوان عديدة (multiverse)، ولم يعد في طوق أحد أن يستحوذ على المعرفة كلها مثلما فعل بيكون (Bacon). ثم أن الإضافات الهائلة إلى المعرفة ، وما ترتب على ذلك من ميل إلى التخصص ، قد دفعت بمختلف فروع النشاط الفكري والفني في اتجاهات واسعة التباين . ونحن تتملكنا الحيرة عندما نحاول أن نؤلف لأنفسنا نمطاً جديداً ومستقراً للعيش والتفكير . ومرة أخرى نجد أمامنا «فلسفة تشكك في كل شيء» وعالماً مضطرباً «يتراءى في مِزَق فقدت كل معاني الانسجام» . إننا ننظر إلى جشتالت غير متكامل لا ندري كيف سيتكامل تشكله أو هل سيتشكل أبداً .

وكان من أمر عدم الاطمئنان هذا أن ساعد على نشوء حالة ملحة وثيقة الصلة بالاستغراق في الزمن في العصر الحديث . فالبحث المحموم عن شيء يقوم مقام اليقينيات القديمة انتهى ببعضهم إلى يقظة دينية جديدة ترجعهم إلى الإيمان الخالص الذي ينكر على الإنسان حقه في السؤال ، وأدّى بآخرين إلى صوفية تلغي جميع التساؤلات . وقد قاد الماركسيين إلى محاولة التوصل إلى ديالكتيكية تحل ، في اعتقادهم ، جميع التناقضات في إطار مبدأ اجتماعي عام . أما العالِم فإنه يبحث عنه بسبر أغوار اللامحدود والمتناهي في الصغر . ولكن هنا أيضاً تصطدم فيزياء الكمّ وعلم الفلك بمشكلة الزمن .

وحتى ما كنا نطمئن إليه من كون الأشياء المادية ملموسة وثابتة قد حرمناه. فقد كان في وسع الدكتور جونسن (Dr. Johnson) أن يرد على بيركلي (Berkeley) رداً يرضاه بمجرد أن يدق بقدمه على حجر، غير أن الحجر تحول فيما بعد إلى «أرابسك» من التجارب الزمنية، وأصبح مجموعة من التجريدات استقيت من وجوه يمكن قياسها في أنماط الحركة. أما بالنسبة للروائيين فإن التناسب الساكن في الحبكة المتكاملة القديمة لم يعد بالإمكان فرضه على الشكل السائب المتغير للحياة التي يرون فيها وجوداً متغيراً جارياً لا وجوداً ثابتاً دون تغيير. وقد وجدوا في أسلوب «تيار الوعي» معادلاً «للامحدودية» هايدغر (Heidegger)، فهم يحاولون «تسجيل الذرات حال وقوعها على الذهن»، وهم بتحطيمهم مقاييس اللغة وتراكيب الكلام يحاولون جاهدين التعبير عن إحساسهم بالحياة كسلسلة متتابعة من انطباعات لا سببية لا يتأتى التكهن بالاتجاه فيها من العناصر الصغيرة بل من الوحدات الكبرى فقط. وقد بحث بعضهم عن كِسَر يقوي بها خرائبه، فجعل بإزاء الفوضى المذهلة في رؤيته الشخصية وضوحَ نمط سابق، آملا أن يبرز من ذلك إيقاع أوسع يوازي موتيفات النماذج الأولية (archetypal motifs) التي انطوى عليها أجمل ما كتبته الحضارات القديمة. فوراء التشظي في «يوليسيز» أقام جويس خطوة الحركة المعقدة لقصة تغيب في ظلال الأسطورة. إن يباب الحياة المعاصرة هو نفسه أحد الميادين التي ينبغي أن نتلمس طريقنا خلاله في بحثنا عن «الكأس المقدسة» (Grail)، وهو ذو صلة بالتراوح الأسطوري بين النور والظلام، بين الحياة والموت.

إن التغيرات الاقتصادية والسكانية التي طرأت في الآونة

الأخيرة وضعت المرأة في وضع جديد داخل المجتمع. وهذا، إلى جانب عدم الاستقرار في المجتمع الحديث، قد خلق عدم استقرار موازٍ في العلاقات الإنسانية. والدلالة الزمنية لهذه الحالة بالنسبة للقصص واضحة جداً. فقد اضطر الروائيون الجادون إلى التخلي عن إنهاء الرواية بالزواج. فالزواج كان يوحي في الماضي بقدر كبير من الثقة والاستقرار، ويشكل حلاً نهائياً للمشكلات الرئيسية للعلاقات الجنسية، وكان المرء يستطيع أن يفترض باطمئنان أن هذه العلاقات ستسير بعد الزواج في طريقها العادي المعروف، وهو من الناحية القصصية خال من المتعة. غير أن القارئ والكاتب كليهما فُرض عليهما الآن أن يعيا أن حفل الزواج كثيراً ما يكون البداية لا النهاية لسلسلة من المغامرات العاطفية الفردية البالغة التنوع. إذاً لم يعد الزواج صالحاً لنهاية الرواية لأن المشاكل تبدأ معه. فالبدايات والنهايات في البناء تهيئ الإطار الذي يحدد شكل كل فن زمني، ولكنها لم تعد تنسجم بحق مع البدايات والنهايات الثيمية. وهذا يبرز مرة أخرى مشكلة الزمن في الأدب الحديث، تلك المشكلة التي غيرت الرواية وأكسبتها شكلاً جديداً.

إن شهيتنا تزداد حدة إذ نجدّ في البحث عن حل ما، عن مخرج من أزمة الحياة المعاصرة، ممتلئين بإحساس عام بنقلة كبيرة من دورة حضارية أو اجتماعية إلى دورة أخرى ليس من السهل تحديدها تحديداً تاماً. والأهداف النهائية تلوح لنا بإغرائها وتراوغنا، غير أننا نستطيع من الناحية الأخرى أن نتطلع إلى تحقيق مزيد من الرغبات الآنية التي تيسر الإنجازات التقنية تحقيقها بصورة أسرع وأسرع. ومن ثم فإن حدود منظور المستقبل تتسع أمامنا باستمرار، وتنفتح أمام أعيننا المتلهفة آفاق أرحب وأرحب في تتابع سريع.

وقد عبر وايتهد (Whitehead) عن ذلك بقوله:

في الماضي كانت الفترة الزمنية التي يستغرقها أي تغيير مهم أطول كثيراً من عمر الكائن البشري، ولذلك ربت الإنسانية نفسها على التكيف لأوضاع ثابتة. أما اليوم فإن هذه الفترة الزمنية أصبحت أقصر كثيراً من عمر الفرد، فأصبح لزاماً علينا أن نعد الأفراد لمواجهة أوضاع متجددة.

هذه الشهية التي لا تقنع أبداً هي التي تكسب الزمن ألقه بالنسبة لنا على مستوى الحياة اليومية، فكلما حصّلنا أو استطعنا أن نحصّل أردنا المزيد، وكلما زادت سرعة تحصيلنا لما نريد زاد وعينا بالتغير وحركة الزمن (هذا ليس مرادفاً بالضرورة للتحسين أو التقدم).

إن محور الوجود في هذا العصر هو السرعة، وهي العلاقة بين المسافة والزمن. ومن الجدير بالملاحظة أن كلمة «Speed» التي تعني «السرعة» كانت تعني في الأصل «النجاح». والحضارة الغربية تقيس النجاح اليوم بالزيادة في معدل الحركة للوصول إلى نقطة مكانية ما أو هدف ما نضعه نصب أعيننا. ويقدر الإنجاز بمدلولات الزمن الذي استغرقناه في الوصول إلى غاياتنا، لأن الوقت له ثمنه، ونحن ليس لدينا وقت للانتظار في عالم متغير. وبينما تنتج المصانع آلاف الأدوات الجديدة لتوفير الوقت، فإن مؤسسات الترفيه تنفق الملايين في تسليات لقتل الوقت. ويبدو أن الحياة أصبحت عبارة عن تدافع محموم لتناول بضع كؤوس أخيرة قبل أن تعلن ساقية الحان العنيدة إنذارها الصاعق: «انتهى الوقت يا سادة!» وتغلق الحان إلى الأبد.

لقد شهد عصرنا - إن جار القول - تغلب الزمن على المكان. فأرجاء العالم الأربعة تقاربت، وأصبح الوصول إليها شيئاً مألوفاً،

فضلاً عن الزيادة في سرعة ويسر الوصول. لقد زادت أعداد المسافرين زيادة هائلة، سواء أكان السفر طلباً للخلاص من السأم أو التماساً لملاذ من الاضطهاد أو الموت، وسواء أكانوا من أفراد الجيوش المحاربة أو من الهاربين منها. والإحساس بالتغير المترتب على ذلك، وضخامة الواقعة بالنسبة إلى المدة الزمنية، يتصلان اتصالاً وثيقاً بالإحساس بالزمن. إن الزيادة الملحوظة في العقود الأخيرة في عمر الإنسان المتحضر، إذا ما نظرنا إلى سرعة الحياة والتغيرات الكثيرة في أسلوب العيش، تعني أن ثمة زيادة في عدد الوقائع التي تشهدها حياة الفرد، فضلاً عن الزيادة في شدة واتساع تلك الوقائع. ومن الواضح أن هذا الحبك الدقيق لعملية العيش ذو علاقة مباشرة بوعي الزمن.

لقد تغير عالمنا. لم نعد محصورين بشكل مريح بين بدء الخليقة ويوم الحساب. وقد انحسرت آفاقنا الزمنية، فلم تعد مسألة إيمان لا غير، وأصبح كل فرد يحمل على عاتقه نظامه الزمني الخاص به. ولا ينفك كتابنا ومفكرونا يذكروننا بأن مطلب أخذ الزمن مأخذ الجد هو من النغمات الأساسية للحداثة.

# الفصل الثاني

# هاجس الزمن في القصة

عندما تكون طرق التفكير والشعور موسومة بميسم «هاجس الزمن في القرن العشرين» ينبغي أن نتوقع أن تكون أشكال التعبير الفني حاملة نفس الميسم. فالاهتمام بالزمن يتبدّى في كل فن، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها، وفي تحرير النبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبياً للأوزان والمقاطع التقليدية. وهناك فنانون حاولوا أن ينقلوا انطباع مرور الزمن في الرسوم، أي عملية الحركة نفسها لا مجرد حركة متوقفة. ولكن هذا الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدها إثارة.

إن حساسية الرواية للأشكال والضغوط التي يفرضها العصر ناتجة من هذه المرونة، ومن عدم خضوعها لسطوة البحث العلمي الثقيلة، وقد نجت من تأثير كبت أجيال من التزمت بحكم صغر سنها.

فالرواية كما توحي كلمة «Novel» من الأشكال الأدبية المتأخرة نسبياً. وهي إذا استثنينا الأفلام، أحدث الفنون جميعاً، ولذلك لا تجد لها أي تمثيل مع أخواتها على جبل البرناس. ومع ذلك فإن قص القصص، كأي فن آخر، من أقدم وسائل الترفيه التي عرفها الإنسان. وقبل اختراع الكتابة بكثير كانت جماعات من البدائيين يتحلقون بعد عودتهم من الصيد أو القتال ليستمعوا إلى واحد عاد بحكاية «توقف الأطفال عن اللعب وتلهي الشيوخ عن مقاعدهم بجانب الموقد». أما اليوم فإننا نضع خيوطاً تميز بين الفئات الرئيسية للقصص. فهناك ما نسميه الأسطورة والقصة الشعبية التي تنبثق من إرادة بلا وعي فني، وتعتمد على قوة طبيعية ممثلة في صور يفهمها العقل البدائي. ثم هناك أنواع القصص المستمدة من حكايات القرون الوسطى عن مغامرات الفرسان والعالم الرعوي الحلمي لدى مونتماير (Montemayor) [يورغي دي مونتماير، شاعر برتغالي كتب بالأسبانية ١٥٢١-١٥٦١] وديرفي (D'urfe) [شاعر وكاتب إنجليزي ١٦٥٣-١٧٢٣] وسدني (Sidney) [السير فيليب سدني صاحب «أركاديا» ١٥٥٤-١٥٨٦] وقصص كالبرينيد (Calprenede) [١٦١٠-١٦٦٣] وسكوديري (Scudery) [١٦٠٧-١٧٠١] البطولية التي تعرف بالرومانسيات. وهذه الأعمال من نتاج وعي فني وتعتمد على نية الهرب من الطبيعة والواقع بإقحام خصائصهما الحقيقية ولو ظهرت غير واقعية وغير طبيعية. ثم هناك القصص التي تنتج عن قصد واعٍ بأن تكون واقعية وطبيعية ولو ظهرت فاقدة الشكل وغير فنية، وهذه هي الرواية، وهي أحدث الأشكال الأدبية وأعلاها تطوراً.

يمكن القول بحق إن الرواية لم تبدأ سيرتها إلا في القرن الثامن

عشر. أما محاولات القرون السابقة، كحكايات المتشردين (البيكارو) (picaresque) وكتب الرحلات وقصص المغامرات سواء رويت في شكل مذكرات أو رسائل أو سير ذاتية، والسير شبه القصصية لحياة شخصيات تاريخية وما إلى ذلك، فقد كانت من قبيل الإرهاصات أكثر منها إنجازات. وهي تقرأ لا لأنها جديرة بالقراءة في حد ذاتها، وإنما لكونها تقدمت في الزمن. ومع أن الرواية بالمفهوم الحديث بدأت متأخرة فإنها سرعان ما سارت بخطى ثابتة. وقد أثبت مبدعو ما كان في الواقع فناً حديداً أنهم يعون تماماً مشكلات القصة، وأنهم قادرون على معالجة تلك المشكلات. وخلال مدة قصيرة اكتسبت الرواية طاقة مرنة على تغيير شكلها وتكييف أعرافها لمواجهة الاحتياجات المتغيرة. وهذه المرونة مع التحرر من القيود الصارمة إنما تأتّيا للرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة النقد المنهجي الرادعة.

وكما قال أحد الروائيين الأولين:

ما أسعدنا نحن القصصيين، أو قل نحن الذين نكتب عن الحياة، أنه لم يتقدم أرسطو حديث ليضع لنا القواعد لكيفية التعامل مع القصة، مثل وحدات العمل والزمن والمكان التي فرضها القدماء على جميع كتّاب المسرحية (إنني أهنئ نفسي كلما فكرت في ذلك).

لقد تأخرت ولادة الرواية في الزمن حتى فات الوقت لإخضاعها لقوانين المشرعين المتزمتين الأولين. فالمسرحية صمدت لخطر التحجر الدائم، وذلك بتجاوزها الملاحظات التي أبداها أرسطو على عمل كاتب أو اثنين، ثم رفعت إلى مستوى قواعد ثابتة غير قابلة للنقض صممت لتقييد كل حرية. والشعر أيضاً من الفنون

التي «عقدت السلطة لسانها»، فقد كان يكفي الناقد أن يستشهد بهوراس كحجة شبه مقدسة ضد أي شيء يراه ذميماً. أما الرواية فلم تكن قد بلغت بعد مرحلة تعتبر معها جديرة باهتمام الناقد الجاد. ولذلك لم يكن أمامها حاجز علمي شائك تخترقه. ومن هنا جاءت الحرية وغنى التجربة والاستكشاف الجديد لأعراف وأساليب فنية جديدة كالتي رافقت السنوات الأولى للقصة الحديثة وساعدتها باستمرار على تجديد قواها خلال القرنين اللذين مرا على نشأتها. ومن هنا أيضاً جاء استعدادها للتفاعل مع «مناخ الآراء» المعاصر، ونتيجة لهذا الاستعداد.

كان الأدب الحديث مهووساً بمشكلة الزمن. فالكتّاب الذين يختلفون في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل. وأقلهم اهتماماً بالسياسة أو الفلسفة، حتى أولئك الذين ينكرون أي اهتمام بالأفكار، يهتمون بالزمن بصورة غريبة.

أو كما قال ناقد آخر أكثر تحفظاً:

إن الجدل بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن.

ويظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب وأعراف جديدة. وقد أصبح من الوضوح بحيث بات العلامة المميزة لمدرسة كاملة في القصة تضم أهم الأسماء من الكتّاب الحديثين. و«مدرسة الزمن في القصة» هذه، بكثرة وأهمية المنتمين إليها، هي التي أثارت غضب وندهام لويس ( Wyndham Lewis) وصب عليها كل ما في ذهنه المتوقد من قوة في هجومه المعاكس «الزمن والإنسان الغربي» (Time and the

.(Western Man

ومع أن الجدل ازداد حدة في السنوات الأخيرة، فإنه من الخطأ أن نسارع إلى الاستنتاج بأن مشكلات الزمن ومعالجته وقيمه لم تسقط على وسائط الفنون وموضوعاتها وأشكالها إلا في هذا القرن. وهذا يصح على الفنون التشكيلية مثلما بصح على الفنون الزمنبة. والسبب في ذلك واضح، فكل تفكيرنا يدور حول الزمن:

فإن تكون أشكال الفكر والمكان والزمان، التي بُعثنا إلى هذه الأرض لنحيا فيها إلى الأبد، هي التي تكيف وتقرر كل تفكيرنا العملي ومفاهيمنا وتصوراتنا وأخيلتنا، فإن ذلك يبدو مناسباً وعادلاً ولا مفر منه.

وهذا يصح أكثر على الفنون الزمنية التي تكمن هذه المشكلات في وسائطها وأشكالها، ويصح أكثر وأكثر على فنون المحاكاة الزمنية حيث تكمن المتسكلات في موضوعاتها أيضاً.

ففي الموسيقى انطوى تطور تآلف الأنغام وتعدد النغمات على توظيف قيم زمنية تجاوزت كثيراً التتابع الخطي البسيط الحاصل في اللحن. وفي المسرحية كرس أرسطو كثيراً من نقده في «كتاب الشعر» لمشكلة الزمن. ولم يقتصر في ذلك على ملاحظته المشهورة حول الحدود الزمنية التي أرادها لموضوع المأساة، وإن يكن عمد إلى التلميح الواضح بدلاً من التصريح.

والزمن يمس فن الروائي كما يمس حيانه في نقاط عديدة، حتى إن قليلاً ففط من الكتّاب المهنمين بالجانب النظري لحرفتهم استطاعوا أن يصرفوا المشكلة برمتها من حبث علاقتها بالتعبير الفني دون اكتراث كما فعل لام (Lamb) الذي كتب في إحدى رسائله:

لا شيء يحيرني أكثر من الزمان والمكان، ومع ذلك لا شيء يحيرني أقل منهما لأني قلما أفكر فيهما.

وجدير بالذكر أن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية. ولا بد من وجود سبب دعا إلى إدراج خطابات طويلة - كثيراً ما تكون بصورة درامية مبالغ فيها - حول الزمن في أعمال هؤلاء الكتّاب. وكثير منهم يشعرون أنه بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة، وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة فنهم إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن. وقد أعلن توماس مان (Thomas Mann) مقاصده بوضوح شديد في «الجبل السحري» (Magic Mountain):

إننا نستكثر القول إن شخصاً يستطيع أن يحكي حكاية عن الزمن، غير أن الرغبة في قص حكاية «حول» الزمن ليست بالفكرة السخيفة... ونحن نعترف بأننا كنا نفكر في شيء من هذا في هذا العمل.

وكذلك كان الأمر بالنسبة لستيرن في«ترسترام شاندي» (Sterne: Tristram Shandy) وكارلايل في «سارتر ريسارتس» (Carlyle: Sartor Resartus)، وبروست في«ذكريات من الماضي» (Proust: Remembrance of Things Past)، وهنري جيمس في «حس الماضي»: (Henry James: The Sense of the Past)، وفرجينيا ولف في «إلى المنارة» (Virginia Woolf: To the Light-house)، وتوماس ولف في «الزمن والنهر» (Thomas Wolfe: Of

(Time and the River وكثير من الكتاب غيرهم في روايات أخرى كثيرة .

ومن الواضح أن سبب هذه الرغبة في مواجهة الزمن هو ، كما ألمح هنري جيمس أكثر من مرة ، أن الزمن بوجوهه المختلفة عامل تكييف رئيسي في تقنية الرواية .

إن مسألة الزمن الأبدية هذه... هي للروائي دائماً قائمة ، دائماً صعبة المرتقى ، دائماً تلح على تأثير التقادم ومضي الزمن ، تأثير الماضي والهوة المظلمة ، بمدلولات الواقع ، وعلى تأثير الإيجاز والإنشاء والتسكل بمدلولات الترتيب الأدبي .

ويقول في مكان آخر:

ذلك الجانب من جهد الروائي - الجانب الذي ينطوي على أكبر قدر من الصعوبة ومن ثم على أكبر قدر من السمو - الذي يُعنى بخلق إحساس بالمدة الزمنية ومضي الزمن وتراكمه . وهذا كله عندي أصعب مشكلة يتعين على الفنان أن يعالجها في القصة .

وهذا يشمل قضية الواقعية وقواعد الاختيار والإنشاء والحبكة بكاملها . وقد أشار دي موباسان (de Maupassant) في معرض بحثه هذه الأمور - وهي إشارة لها دلالتها - إلى العناية اللازمة «لتدبر الانتقالات الحقيقية والمموهة» لكي ينجح الروائي في «الإيهام التام بأنه يعرض الحقيقة الواقعية» . وقد قالت غيرترود ستاين (Gertrude Stein) -على طريقتها الخاصة - شيئاً من هذا القبيل رغم اختلافها عن الكاتبين السابقين .

... الإنشاء هو الزمن ، هذا هو السبب في أن الإحساس

بالزمن في الوقت الحاضر متعب، هذا هو السبب في أن الإحساس الحاضر بالزمن في الإنشاء هو الإنشاء، أي كل ما في الإنشاء.

فليس غريباً إذاً أن يشغل الروائيون أنفسهم، لا روائيو اليوم وحسب بل في جميع الفترات، بمختلف وجوه الزمن طالما أن معظم أعراف القصة وأساليبها مشدودة إليها بإحكام. ولا بد لكل كاتب جيد أن يوضح، في وقت ما، آراءه حول القضايا المركزية لحرفته مثل التشويق وسرعة الحركة والاستمرار، ويجب أن يحدد موقفه من تشكيل الحبكة والبناء بصورة عامة، وهذا يتطلب التفكير المتأني حول السببية والتعاقب والاختيار ووجهة النظر. ويجب عليه أن يتأمل العلاقة التي سيقيمها بين الحدث الأخير الذي ينهي به أحد خطوط العمل وخاتمة الرواية كلها، وبين تأزم الحبكة الذي يؤدي إلى الذروة والحل المنسحب منها، وعليه أن يقرر أفضل الطرق لبناء كلٍ متكامل من الأجزاء المتلاحقة التي يفرضها عليه التعاقب.

أما إذا أراد، من الناحية الأخرى، أن يتخلى عن أي من هذه الترتيبات أو العلاقات، فعليه أن يتأمل نوع النمط الذي سيستعيض به عنها. ولذلك نجد من أوائل أيام الرواية أن رتشردسن (Richardson) يعود في مقدماته مراراً إلى قضايا الفورية (immediacy) وأساليب التشويق لصرف ذهن القارئ إلى الأمام؛ ويعود فيلدنغ (Fielding) في مقدماته إلى البناء والاختيار؛ ويلح ستيرن في كل موضع من رائعته على كيف ولماذا ينوي اطّراح خطة القصة التقليدية برمتها. لقد قيل الكثير عن الناحية الأخلاقية لدى هؤلاء، أما بحثهم الفني في الجانب النظري الذي تقوم عليه حرفتهم فلم يلق عناية كافية. نعم إن معظم النقد المبكر، سواء من جانب النقاد أو الروائيين

أنفسهم، مؤسس على الأخلاق، وهذا يشكل العتاد الرئيسي المستخدم في الدفاع والهجوم في الحرب الطويلة حول القصة. ولم تفصل قضايا الشكل عن قضايا المحاكاة إلا بعد مدة طويلة، ذلك أن الحس الجمالي يتجاوب أساساً مع العلاقات وليس مع الأشخاص أو الأحداث، فهو يرى أن الجمال هو التوصيل المقنع لعناصر الشكل. وهذا رد فعل بقي غير منفصل عن الخليط المضطرب من الحوافز التي كانت تقذف على تذوق فن تصويري، ولم يتم عزله عنها إلا في عصر متأخر أكثر كياسة.

يبقى هناك جانب كبير من النقد القائم على «الإمكان» (vraisemblance) سلباً أو إيجاباً، وهو نقد وجد في وقت مبكر. وهذه الخاصية تمس الزمن من قريب. وقد كانت قضية «الإمكان» هدفاً لأقصى الحملات على الأعراف التي اطّرحت مع الوقت. فبعد التقبل دون تساؤل للأعراف والأشكال التي عرفتها المسرحية والملحمة، إذ اعتبرت الرواية النظير النثري لهما، نشأت حركة تدعو إلى التفهم الواعي لأسباب هذه الأعراف والأشكال ومدى انطباقها على القصة. وأخذ البحث يدور من جديد، من وجهة نظر الإمكان والسلامة الفنية، حول مسائل كوحدة العمل ونظرية البداية والوسط والنهاية التي قامت عليها، وطبيعة الكشف ووظيفته وموضعه في العمل، والحلقات العارضة والاستطراد، والترتيب والتعاقب، ومبدأ الاختيار.

إن تيار تطور النقد غير ثابت، بل يدوّم جيئة وذهاباً، ومع ذلك فإن اتجاهه العام واضح. فالأب أويه (Huet) [١٦٣٠-١٧٢١] يرمي لونغس (Longus) [تنسب إليه أسطورة

«دافنس وكلووي» (Daphnis and Chloe)] باتهام جاهز يستمده كيفما اتفق من هوراس:

إنه يبدأ بصورة فظة بمولد رعاته.

ويعيب على أيامبليخوس (Iamblichus) أنه ينم عن افتقار إلى الفن في تدبير حبكته، وأنه لا يتقيد بالترتيب الزمني، وأنه لا يسمح للقارىء بالدخول إلى ثنايا الخطة التي وضعها منذ إنطلاقه مثلما فعل هوميروس في الأوديسة.

وهذا التقبل غير المتردد للأعراف بعيد عن محاولة سورل (Sorel)، المعاصر للأب أويه، فهم السبب الفني للطريقة الملحمية في البدء من الوسط ثم اللجوء إلى الكشف على لسان شاهد يسرد ما جرى من قبل، وإدخال ذلك في مجرى الأحداث الرئيسية:

وقد يكون سبب هذا الترتيب أن ما يريد المرء أن يقصه يدور حول ناحية واحدة تشكل الدعامة الرئيسية لكل ما يريد قوله، وأن أحداث الماضي ليست سوى أشياء تكميلية لا بأس في أن تحكى فيما بعد.

وبعد قرن من الزمان جاء بيتي (Beattie) [جيمس بيتي ١٧٣٥-١٨٠٣ شاعر إسكتلندي] الذي كان ما زال يتقبل الأعراف، فأضاف إلى التبرير الفني تبريراً سيكولوجياً:

إن هذا الترتيب الشعري للأحداث الذي يختلف عن الترتيب التاريخي لها [وهو يدخل الرواية في الفئتين تصريحاً] له مزايا أخرى إلى جانب المزايا المتأتّية عن الإيجاز وتركيز التفاصيل. فمن الواضح أن الدقة في محاكاة الشؤون الإنسانية أكبر تأثيراً على الخيال، وأكثر

إقلاقاً للعواطف، وأنسب للترنيب والكيفبة اللذين تطرق بهما أفعال الآخرين حواسنا. أسمع ضجة مفاجئة في الشارع، فأجري لأرى ماذا حدث. لقد قام عصيان مسلح وتجمع جمهور كبير، وهناك تطورات هامة جداً... وفيما بعد، عندما يكون لدي الوقت للتأمل آخذ في التساؤل عن سبب كل هذه الضوضاء وما الذي يريده الناس، ثم يشرح لي الأمر من البداية شخص أكثر اطلاعاً مني، أو ربما توصلت إلى ذلك بنفسي من كلام وأفعال الأشخاص المعنيين - هذه صورة ترتيب شعري.

وبعد قرن آخر جاء فورد (Ford) [فورد مادوكس فورد ١٨٣٧-١٩٣٩] وكونراد (Conrad) فسارا خطوة أخرى في تفسير وتبرير مراوحة الزمن (time-shift) في القصة:

نحن نتفق على أن الأثر العام للرواية يجب أن يكون الأثر العام الذي توجده الحياة في الإنسان. لذلك يجب ألا تكون الرواية سرداً أو تقريراً. فالحياة لا تقول لك: في عام ١٩١٤قام السيد سلاك، جاري الملاصق، بإنشاء بيت للزراعة طلاه بطلاء كوكس الألومنبومي الأخضر... وإذا فكرت في الأمر فستذكر، من صور متعددة غير مرتبة، كيف أن السيد سلاك ظهر ذات يوم في حديقته وأخذ يتأمل جدار بيته. وستحاول عندئذ أن تتذكر السنة التي حدث فبها ذلك، وستحدد التاريخ بشهر آب (أغسطس) ١٩١٤، لأنك كنت بعيد النظر واشتريت أسهم بلدية لبج فاستطعت أن تشتري تذكرة للموسم في الدرجة الأولى لأول مرة في حبانك. وستذكر أن السيد سلاك - كان أنحف بكثير لأن ذلك كان قبل أن يكتشف أن ... [إلى آخره]. عند هذا الحد ستذكر أنك كنت مدير شركة كاتلن

وكلوفيس للأسماك الطازجة في شارع فنتشيرتش. كم تغيرت الدنيا منذ ذلك الحين. لم تكن مليسنت قد رفعت شعرها... [الخ، الخ].

وإذا نظرنا إلى ذلك من الناحية الفنية الصرف فإنه يتراءى لنا خط من التقدم يمكن تتبعه في إطار الأعراف والأنماط السائدة في الرواية نفسها في كل فترة، مثلما نتتبعه في النظريات الصريحة التي كانت تطلق حول القصة من وقت لآخر. فقد شاع في أوقات مختلفة وبين طبقات مختلفة من القراء أسلوب «البيكارو» القائم على التعاقب البسيط، وأسلوب الحبكة المقفلة (closed plot) القائمة على السببية، وأسلوب الحبكة المزدوجة (double plot) القائمة على التراوح في الزمن رجوعاً وتقدماً، والرواية الانطباعية (impressionistic novel) القائمة على التعاقب الداخلي مع التخلي عن السببية، وأسلوب مراوحة الزمن، والمزج التطابقي (counterpointing)، والرواية الخالية من الحبكة، حتى ازدواج مستوى الزمن في رواية المحقق السري. وشيوع هذه الأنماط يكتسب أهمية أكبر عندما يؤخذ في سياق مشكلات الزمن التي تنطوي عليها الرواية. ولكن ينبغي أولاً فحص عوامل الزمن الكامنة في كل فن، وبخاصة في القصة، لأن النواحي البنائية والأساليب الفنية مستمدة في نهاية المطاف منها.

# الفصل الثالث

# الزمن والفنون المكانية

يميز لسنغ في «لاوكون» (Lessing: Laocoon) بين فئتين من الفنون: الفنون القائمة على التواجد (أي الوجود المشترك) في المكان، والفنون القائمة على التعاقب في الزمان. وتمثل الأولى الأجسام مرئية في لحظات واحدة من وجودها، بينما تمثل الثانية الأفعال الناشئة في تتابعات. ومن الجلي أن العوامل والأعراف الزمنية تنطبق بصورة أخص على الفنون الزمنية - الموسيقى والأدب - تمييزاً لها عن الفنون المكانية - الرسم والنحت والعمارة. وفي فنون المحاكاة يجب التمييز مرة أخرى بين المحتوى والواسطة: فموضوع قطعة منحوتة قد يوحي بالحركة الدينامية وإن كانت الواسطة ساكنة، كما أن موضوع قصيدة ما قد يوحي بأجسام ساكنة من خلال واسطة متحركة. وهكذا الحال في الرواية، فإن ما يتم التعبير عنه قد يكون إما ساكناً وموضوعاً لوصف، وإما متحركاً وموضوعاً لسرد، وتكون واسطة التعبير في الحالين -وهي اللغة- عملية كلامية.

إن الفن الزمني يتطلب بطبيعته فترة من الزمن يقوم خلالها، في حين أن الفنون المكانية، من الناحية الأخرى، تبدو لأول وهلة غير

متأثرة بمشكلات الزمن لا من حيث موضوعها ولا من حيث الواسطة التي يتم إدراكها من خلالها. وما تجاهله لسنغ، والنقاد السابقون مثل دوبو (Dubos) والنقاد اللاحقون مثل وندهام لويس، هو عامل التواصل في الفن. ويبدو أنهم ينسون أن الإدراك الحسي يجمع بين المدرك والأشياء المدركة، وأن النقد يعني ضمناً الناقد والعمل الفني المنقود، وكأنهم يعتبرون الفنون التشكيلية مشكلة وجود (أنتولوجية) مؤكدين هويتها المطلقة دون اكتراث بعنصر إدراكها من قبل الرائي، والذي يفترضون أنه آني ومن ثم لا ينطوي على مرور الزمن. ولتصوير ذلك نقتطف من وندهام لويس:

> الحركة، أو الأشياء التي يتم إدراكها في حال حركتها، أشد تجريداً من الأشياء الساكنة. ومن البديهي أن الشيء المتأمل أقل تجريداً من الشيء الذي هو موضوع التجربة أو الفعل. وبعبارة أخرى فإن الزمن أشد تجريداً من المكان. ولكن عملية تجريد المكان التي قام بها برغسون، وواصلها الفلاسفة موضوع دراستنا، تنكر أية خاصة مادية إلا ما تأتّى من نمط زمني، كبناء قطعة موسيقية. ولكنها لا يمكن إدراكها إلا كما تدرك الموسيقى، أي في الزمان لا في المكان، فهي تتطلب حركة ومدة لتتكشف نفسها. ولا توجد لحظة واحدة معينة يمكن أن تدرك فيها بكليتها، وإنما ينبغي أن تؤخذ جزءاً جزءاً، يجب أن تعاش، ثم يتكشف النمط مع تكشف اللحن.

> قارن بهـذا الصدد أي نموذجين رفيعين مـن فنـي الموسيقى والرسـم: خـذ تمثـالاً كتمثـال كوليونـي (Colleoni) مثلاً، وقطعة موسيقية من بيتهوفن مثلاً. تدور حول التمثال فتراه دائماً قائماً أمامك بكليته، بينما تجد قطعة الموسيقى وكأنها تتحرك داخلك . . . وعندما تبلغ منتصف القطعة أو تقطع هي نصف المسافة فيك، فإن لم تتذكر ما سمعته قبل قليل فإنك تكون كالساعة تتك الدقائق ولكن لم يبق من دقائقها إلا الدقيقة الحاضرة، وهكذا يكون الأمر مع الأنغام.

إن كون التمثال «دائماً قائماً أمامك بكليته» لا يعني، كما يوحي كلام وندهام لويس، أن هناك «لحظة واحدة معينة يمكن أن يدرك فيها بكليته». والحقيقة أن أولى هاتين المقولتين يمكن أن تقبل وإن تكن أقرب إلى الميتافيزيقا منها إلى نقد الفن. أما المقولة الثانية فإنها على التأكيد موضع شك. فالعين تحتاج إلى وقت لتنتقل من جزء إلى آخر، وانطباع رؤية الكل ينتج من التتابع السريع للنظرات، وقد تكون الرؤية من زوايا مختلفة. وحتى عندما يكون في الإمكان رؤية الكل دفعة واحدة فإن جزءاً واحداً فقط يقع في مجال الرؤية البؤرية بينما يكون الباقي في مجال الرؤية الهامشية. ومن هذه الناحية فإن التمثال لا يختلف إلا قليلاً عن قطعة الموسيقى حيث أنه يتطلب ذاكرة «وعليك أن تأخذه جزءاً جزءاً».

> كل شيء هو بالنسبة لنا، بصورة رئيسية، تركيبة، والأشياء المتواجدة التي يمكننا رؤيتها

> على حدة محدودة جداً . . . ولا نرى في أية لحظة من الزمن إلا عنصراً صغيراً من تركيبة الانطباعات الحسية ، وهو العنصر المباشر ، أما العناصر الأخرى فهي انطباعات حسية محتزنة يمكن أن تصبح مباشرة في اللحظة التالية ، ولكن ليس في الواقع .

إن قراءة قطعة قصيرة جداً من الأدب بسرعة يمكن أن تنتج نفس الوهم للكلية الفورية في الفكر المدرك حتى وإن كان الموضوع وصفاً لجسم ساكن .

> إن تواجد الشيء المادي يتصادم مع تتابع الكلام .

فالإدراك اللحظي بالنظر إلى لوحة أو تمثال له ما يعادله في ما «تلتقطه» العين بالقراءة . والعامل المميز للفنون التشكيلية من الفنون الزمنية هو أن العين تستطيع في الأولى أن تنتقل في أي اتجاه وبأية سرعة في عملية تجميع الانطباع عن كلية الصورة أو التمثال . ولذلك يكون الناظر حراً في التركيز على أي جزء مهما يكن حجمه ولأية مدة يشاء وبأي ترتيب حسب رغبته ، وليس لضرورة كامنة في واسطة النحت أو الرسم . أما الموسيقى والشعر

> فهما في جوهرهما من الفنون الزمنية التي يعتمد إدراكها على تعاقب ثابت ومحدد . فنحن يمكننا أن نرى تركيب الصورة ككل ، ونستطيع أن ندرس جميع التفاصيل من اليمين إلى الشمال أو من الشمال إلى اليمين ، ومن أعلى إلى أسفل ،

> كما نريد. ولكن هذا كله متعذر في اللحن أو الجملة. فالتجربة تظل غير مكتملة أو مفهومة تماماً إلى أن نصل إلى الكلمة الأخيرة أو النغم الأخير، ويكون ترتيبها غير قابل لأن يعكس.

ومع ذلك فإننا كثيراً ما نجد في تركيب اللوحة إيقاعاً وتوازناً في الأجسام والخطوط والضوء تقنع العين بأن تتحرك في اتجاه معين وترتيب معين وحتى بسرعة نسبية معينة. ولكن قابلية قلب الاتجاه والترتيب والسرعة تظل قائمة. أما في الرواية مثلاً فإن المؤلف غير ملزم بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة. ولكن كل وحدة، سواء أكانت فصلا أو فقرة، يجب أن تفي بأعراف معينة للتتابع، لا بالنسبة للكلمات في العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى وحسب، بل أيضاً بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة، حتى عندما تبدأ الرواية من النهاية، كما في رواية وايلدر [ثورنتن وايلدر، روائي ومسرحي أمريكي معاصر] «جسر سان لويس راي» (Wilder: Bridge of San Luis Rey) أو كتبت عكساً كرواية غودوِن: «كالب وليامز» (Godwin: Caleb Williams) [وليم غودوِن ١٧٥٦-١٨٣٦].

وهكذا نرى أن للفنون التشكيلية عواملها الزمنية وإن كانت خاصية «عدم قابلية العكس» الموجودة في الفنون الزمنية غير موجودة فيها.

> وهناك أسس أخرى للاعتراض على مقولة لسنغ بأن الرسم، بحكم إشاراته أو الطرق التي يستخدمها للمحاكاة، والتي لا يمكن أن تجتمع

> إلا في المكان، ينبغي أن يتخلى كلية عن
> الزمن.

فإذا حاول الفنان رسم أجسام تتحرك، بدلاً من رسم أجسام ساكنة، وإن تكن تلك الأجسام قد تجمدت في لحظة من لحظات حياتها، فإن عنصر الزمن يكون قد أدخل في الحال، مع ما يستتبع ذلك من تعديل للأسلوب. وقد أدت التطورات الأخرى في تصوير الحركة والسرعة في بعض الأحيان إلى تجارب مذهلة، مع أن الخط واللون ما زالا يقدمان إلى العين معاً على سطح مستوٍ.

إن مثل هذه المحاولات لنقل التتابع في الفنون المكانية والوجود المشترك في الفنون الزمنية عن طريق تجارب في مؤثرات خارج الواسطة تهيىء الأساس لمعارضة وجهة نظر لسنغ القائلة بأن أي فن لا يستطيع بلوغ أثره الكامل إلا عندما يقنع بالعمل ضمن الحدود الزمنية والمكانية لواسطته. ومن الممكن حقاً أن يقال أن أهم التجارب والتجديدات التي قام بها الرسامون والنحاتون والموسيقيون والروائيون ليست تلك التي تعتمد على أكمل استغلال للخصائص الكامنة في الوسائط التي تعمل من خلالها وحسب، وإنما هي على وجه التحديد التجارب التي تعتمد على محاولاتهم تجاوزها ونقل تأثيرات وإيهامات خارج طاقة تلك الوسائط المقيدة. وقد قال باتر (Pater) عن الفنان الأدبي:

> إن فن الأديب يمكن أن يتلخص في مراعاته
> للمرفوضات التي تفرضها طبيعة واسطته، أي
> المادة التي يستخدمها.

ودرجة تحقيق ذلك قد تكون مؤشراً على تقدم الفن من مرحلة

بسيطة إلى مرحلة أكثر تعقيداً وأفضل تنظيماً.

إن الكتابة النابعة من العاطفة، وبخاصة الشعر، تنطوي على أكثر من مجرد تتابع «أفعال» تحدث سلسلة متتابعة من المؤثرات. فهناك قدر من التواجد في اللغة أيضاً. ويستطيع المرء أن يتتبع التقدم من استخدام خطي أو نغمي بسيط لكلمات لا تثير كثيراً من التداعيات، كما هي الحال في القصيدة القصصية (ballad)، إلى الاستخدام المتآلف للكلمات والصور والرموز بمعان متواجدة على مستويات متعددة. قليل من الكلمات يمكن استخدامها في الشعر بمعانيها المعجمية المحددة. فالمجاز البعيد هو جوهر الشعر، ولكن هناك بعض الكلمات التي تكون مشحونة بأكثر من المعتاد من القيم المثيرة للتداعيات والقيم المرجعية، ولذلك فإنها تشكل نواة لتركيبات كاملة من المعاني والمشاعر. فالرمزية والحكاية الرمزية (allegory) والمجاز والتداعيات اللفظية والأصداء والغموض، كل هذه تنقل تأثيرات متزامنة على مستويات متعددة عن طريق الاستخدام المتتابع. وإحدى وظائف الزمن تكمن في قدرته على استرجاع القرينة مع استعادة كلمة التقفية. والإيقاعات والأوزان ونمط المقاطع و«أنماط التفكير» تؤدي الغاية نفسها: فهي تشرك الأجزاء الأخرى للوحدة لتقوي تزامن التأثيرات، وهكذا تنقل انطباع الكلية. فالقصيدة لا تتكشف وحسب، وإنما تستدعي تذكر ما مضى، والتذكر إحساس حاضر. فما يقدمه أي جزء إلى الأثر الكلي يتجاوز قيمته الظاهرية. وعلى كل جزء يقع ضغط جميـــع الأجزاء الأخرى. وعلى وجه التخصيص فإن وصف منظر ساكن في الأدب، لجسم مثلاً، قد ينقل نفس الانطباع الذي تنقله اللوحة، فكأن المرء يرى شيئاً بجميع أجزائه في وقت واحد بواسطة التتابع السريع للعبارات، وهذا ما يقر

به لسنغ نفسه.

وفي الموسيقى فإن النغم الواحد في اللحن ليس له قوة الإثارة التي تحملها الكلمة الواحدة وتستطيع بها أن توحي بأشياء كثيرة، وأن تكون لها قيم متعددة في وقت واحد، باستثناء تأثير النغمات التوافقية في جرس النغم. غير أن الاستخدام الإيقاعي والطباقي للأصوات يشارك الأدب في خصائص التتابع والتزامن والتواجد. أما كون الذهن المدرك يلتقط فعلاً هذه التأثيرات في وقت واحد، أو أنه يقع تحت وهم التقاطها، فتلك مسألة تهم علماء النفس.

وهكذا فإننا نضيق النظرة عندما نتشدد في قصر التواجد على الفنون المكانية أو قصر التتابع على الفنون الزمنية. ولسنغ ومعظم النقاد المحدثين الذين نظروا في هذه المسألة يبالغون في دقة التماهي بين الواسطة وحدودها المنطقية، ولم يلقوا كبير بال لعامل الإيهام الذي يمكن به إيصال تأثيرات خارج نطاق الواسطة.

هذه التأثيرات، وبخاصة في الرواية، تتيح للكاتب استغلالها في يسر وسهولة. وقد لا يكون من التسرع القول بأنه قلما كانت هناك تجربة رئيسية في شكل الرواية أو في الأعراف المختلفة التي تقوم عليها لم تتأثر تأثراً قوياً بإدراك الكاتب الواعي أو الحدسي للاحتمالات الزمنية الجديدة في الأسلوب، ومن ثم استغلاله لها.

# الفصل الرابع
# مشكلات الزمن في القصة

لقد اتسع مشهد الزمن في القرن العشرين اتساعاً هائلاً. ومع أن حياتنا ما زالت محصورة حصراً شديداً بين حدّي الميلاد والموت، فإن فرجة صغيرة في الزمن تعرض لنا من جميع الجوانب مشاهد لا حدّ لامتدادها وراء وحول الحدائق الصغيرة التي ينبغي أن نزرعها من أجل سعادتنا الآنية. وهذه المناظر تغير مظورنا وتعدل إحساسنا بتناسب المشهد في الداخل. ويقول لنا كثير من الفلاسفة إن الانشغال بمشكلات الزمن هو نغم القرار في الفكر الحديث. ويذهب كثير من العلماء إلى أن «الكرة العظيمة نفسها، بكل ما سترثه، ستذوب» لتتكشف في النهاية لأفهامنا، فإذا هي مجرد أنماط لانطباعات عن الزمن. وهناك نقاد ينعون هجمة هذا الانشغال على دنيا الفن، معتقدين أنه أوجد اختلالاً في التوازن، وأن

> الفن الحديث يعكس هوساً بالزمن يعادل في سخفه هوس الفكتوريين بالأخلاق.

لقد ذكرنا أن فن القصة على الأخص يعكس هذا الهوس بكل وضوح، وأن معظم الكتّاب ذوي القيمة شغلوا أنفسهم على نحو ملحوظ بالمفاهيم المختلفة للزمن وقيمه، وذلك بدافع اهتمام متأصل فيهم، وبدافع التأثير الذي يحدثونه على أوضاع فنهم. وترجع أسباب ذلك أولاً إلى كون القصة، كواحد من الفنون التصويرية أو الثيمية، تتجاوب بحساسية شديدة مع ضغوط العصر، وكلما ضاقت المزايا عظم تفسيرها لطرق سلوك الناس وتفكيرهم. ثانياً، الكتّاب العظام هم الذين يرفضون قبول المقاييس والمعتقدات الفنية لأسلافهم بإيمان أعمى، وإنما يصرون على إعادة فحص أساس الفن كله فحصاً دقيقاً، ويبدأون من القاعدة بدلاً من محاولة نيل المكانة الكاذبة بالوقوف على أكتاف أسلافهم العظام. ولما كانت القصة من الفنون الزمنية فإن مشكلات بنائها وأعرافها وأساليبها تشكل نمطاً متشابكاً من قيم الزمن وعوامله. ومن هنا فإن التجارب المستمرة في هذه المشكلات تعني الاستمرار في إعادة النظر في قيم الزمن. وهذا يصح على الروائيين الأولين، مثل رتشردسن وفيلدنغ وستيرن، مثلما يصح على المحدثين منهم مثل هنري جيمس وكونراد. وهو اليوم ينطبق على عدد أكبر من الكتّاب لأن الزمن دفع إلى مقدمة وعيهم سواء كأشخاص عصريين أو كفنانين. فهناك مان وكافكا في ألمانيا، وبروست وجيد (Gide) وروماِن (Romains) في فرنسا، ودوس باسوس (Dos Passos) وفوكنر (Faulkner) وغيرترود ستاين وكابل (Cabell) وتوماس ولف في أمريكا، وجيمس جويس ودوروثي رتشردسن وفرجينيا ولف وألدوس هكسلي (Aldous Huxley

وج. ب. بريستلي (J.B. Priestley) في إنجلترا، وهؤلاء قليل من كثير من الذين سماهم عدو المدرسة، وندهام لويس، «مدرسة الزمن في القصة الحديثة».

إن الزمن يمس جميع نواحي القصة: الموضوع والشكل والواسطة، أي اللغة.

فالرواية ليست فناً صرفاً، فلا بد لها من موضوع ذي صلة، مهما تكن باهتة، بالعالم الذي نعيش فيه ونعرفه بحواسنا. والموضوع لا بد من أن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته. وكل فرد في القصة، كما هي الحال في الحياة، يحمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن بمعنى أوسع مما قصده آينشتاين عندما وضع قوله المأثور. فالبطل يصل إلى المكان الذي ضرب فيه الموعد في الوقت الكرونولوجي - الوقت الذي تحدده له الساعة وهو نفسه عند جميع الناس، ثم ينتظر نافد الصبر مدة تبدو له سنين بالوقت السيكولوجي - الوقت الذي تقدره ساعته الخاصة التي تقيس الزمن بقيمة وشدة وقعه، وهو إذ ينتظر يذكر الوقائع التي قادته إلى هذا الموعد الحاسم، وعملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحول تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيرها به. وأخيراً يحيي البطل حبيبته وفي نفسه كل ضغوط ماضيه على لحظته الحالية التي تتعدل بفعل عزم يدفع نحو مستقبل كبير محفوف

بالأمل .

فالقصة ، حتى عندما تكون في أشد حالات فقدان الشكل ، محدودة ككل فن بإطار يقيدها ويكسبها شكلها ، وعلى الكاتب أن يبتدع الأساليب التي تسوي ذلك الشكل بحبث ينقل ما يقصده إلى القارىء بأوفى صورة. والرواية مهما يكن طولها لا بد لها من أن تصل إلى نهاية ، وعلى الكاتب أن يخطط البداية والنهاية ، وأن يكون عمله بكليته متضمناً في ذاته الأسباب التي تحتم وقوع البداية والنهاية في مكانهما دون أي موضع آخر . يجب عليه أن يستغل مختلف الأدوات لحث انتباه القارئ على المضي في القراءة وإثارة تساؤله الصامت: وماذا بعد ذلك؟ ثم ماذا؟ فعليه أن يتدبر كيف يصل كل جزء بالآخر . وهذا يقتضيه أن يجري تجاربه في التشويق وسرعة الحركة ، وفي الإيقاع والذروة ونسج الحبكة .

وواسطة القصة ، أي اللغة ، تفرض أكبر قيد أساسي على فن الكاتب وتكيف «لماذا» بقدر ما تكيف «كيف» في كتابته . فالكلمات وحدات مستقلة متمايزة حتي عندما تكون حدود دلالتها غائمة ، وتندرج في مجموعات مستقلة متمايزة ، وتتبع الواحـدة منها الأخرى في رتل أحادي حسب القوانين المعتمدة الصارمة لنظامها وتتابعها. فاللغة إذاً واسطة تتألف من وحدات متتالية تكوّن شكلاً خطياً للتعبير يتحرك متجهاً إلى الأمام ويخضع لخصائص الزمن الثلاث ، وهي الزوال والتتابع وعدم القابلية للعكس . فكيف يستطيع كاتب يعمل بهذه الواسطة أن ينقل انطباعاً يوحي بالآنية وبالحركة إلى

الأمام والخلف وبالسكون؟ وكيف يستطيع أن يوصل إلى القارىء إحساساً بالفورية وإحساساً بتيار الحياة ومدتها في جميع أشكالها؟

تواجه الفنان في القصة على المستويات الثلاثة - الموضوع والشكل والواسطة - عقبات تبدو مستعصية على التذليل. فهو لا يستطيع أن يضع نسخة من الحقيقة الواقعية، وكثيراً ما يكون ذلك هو الهدف الذي يضعه نصب عينيه وما هو ببالغه، لأن الحقيقة ليست لفظية. فهو لا يستطيع التوجه إلى الحواس مباشرة، وعليه أن يداعب الخيال، والخيال الذي يتلقى المعنى بعد منزلتين عليه بدروه أن يترجم الرموز الكيفية للغة - وهي رموز تحمل قيماً مختلفة لدى كل قارىء - إلى ردود فعل عاطفية وعقلانية تحدث وهماً من الانطباعات الحسية. فالروائي لا يستطيع كما يستطيع المسرحي أن يصف شيئاً بأنه جاري الحدوث، وإنما يصف ما حدث. ومع ذلك عليه لكي ينجح أن يثير لدى قرائه شعوراً بالحاضر والحضور. فينبغي أن يقنعهم بطريقة ما بأن يتقمصوا حالة «التعليق الإرادي لعدم التصديق» التي تجعل القصص (fiction) («فن الكذب بلباقة» كما سماه الأب أويه متظرفاً) ليس «التخيل» (fictum) الذي تبدعه براعة الفنان القدير، وإنما «الإيهام» (fictum) الخادع الغرار الذي يعمي القارئ عن وجوده كواسطة تعترض بينه وبين الإدراك المباشر للحقيقة. ولا بد من أن يعطيه إحساساً بالوجود والرؤية، وأنه هو نفسه الفاعل في المكان والوقت الراهنين في عالم القصة الخيالي الذي يعيش فيه مؤقتاً، أو - وهذا يعني الشيء نفسه - أن يجعله ينسى نفسه والكاتب في الرواية. وكان هذا يؤخذ دائماً على أنه الاختبار النهائي للقصة

الناجحة. وكانت دعوى الأخلاقيين ضد قراءة الروايات تنتهي بأن القراء السريعي التأثر مستعدون للتماهي مع أبطال أو بطلات القصص، وبالتركيز على الأخطار والحماقات المترتبة على ذلك. والقصص الرومانسية الهزلية في إسبانيا وفرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، والتقليدات الساخرة والأهاجي في إنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، أخذت ذلك كنقطة بداية لها، ووجدت أن النزعة إلى تماهي الذات قد تتجاوز الأعراف الخاصة بقصص البطولة والرومانسيات الرعوية وحكايات الرعب والتوتر البعيدة عن الواقعية والتي لا يقبلها اليوم أكثر القراء سذاجة أو أشدهم استعداداً للانخداع.

# الفصل الخامس
# أعراف القصة

كيف يمكن للقصة أن تحدث بأفعالها المختلقة مثل هذا الأثر البالغ في القارىء طالما أن طريقها تعترضه عند كل منعطف صعوبات متأصلة تجعل كل اقتراب من الحقيقة شيئاً مستحيلاً؟ والجواب أنها لا تستطيع ذلك إلا من خلال الأعراف المقررة من حين لآخر، وهي الافتراضات الضمنية التي يتوقع من القارىء المتعاون أن يسلم بها، والتي إذا حملت محمل البديهيات كانت لها القدرة على إزاحة العقبات التي تعترض طريق الإيحاء بالحقيقة. فنحن

> لا نمارس النقد بإنصاف للمؤلف ولا نكوّن علاقة ما معه ما لم نسلّم له بمفترضاته . . . فإذا لم يكن لديه ما يغرينا بالتسليم فإنه يكون عندئذ فارغاً تماماً.

وبحكم الأعراف القصصية يستطيع الكاتب أن يخلق «وهم الحياة» في الذين لديهم الاستعداد أو القدرة للتسليم بالمفترضات الأساسية. والرواية، ككل فن آخر، هي نتاج التعاون الوثيق بين

الكاتب والقارئ. فما لم يكن القارئ مستعداً لصرف النظر عن كل اعتراض بكون القصة شيئاً مختلقاً تماماً فإنها تتهاوى أرضاً. وكما قال سكوت في تعليقه على محاولات كلارا ريف (Clara Reeve) [١٧٢٩-١٨٠٧ من تلامذة هوراس وألبول في القصة]، فإن المرء لا يستطيع بعد نقطة معينة أن يواصل تقييد دنيا الأشباح بآراء يحملها في دنيا الواقع.

وقد كانت السيدة باربولد (Barbauld) [١٧٤٣-١٨٢٥] أقرب إلى الحقيقة مما ظنت عندما تحفظت في ثنائها على رتشردسن بالملاحظة العامة بأن

> كاتب الرواية لا بد له من التجاوز على قانون الاحتمال في نقطة ما، وعلى القارئ أن يكون جم التسامح في ذلك. فنحن يجب أن نفتح الكتاب كما ندخل في شركة مقتنعين بأننا يجب أن لا نتوقع الكمال.

غير أنه يحدث بين فترة وأخرى أن يأتي روائيون يحاولون إدخال تعديلات جديدة على أعراف الشكل والواسطة والموضوع، فيقيمون مكان الأعراف القديمة أعرافاً جديدة هي، في رأيهم، أقل إلحاحاً على استعداد قرائهم للتصديق. وقصدهم من ذلك واضح، وهو قصد جميع مدارس القصة - الطبيعية والواقعية والرمزية والانطباعية وغيرها. إنهم لا يقصدون استعادة الحقيقة، فاستحالة ذلك بيّنة. والحقيقة في ذهن الفنان شيء يخلق وليست شيئاً موجوداً أصلاً. وما يرمون إليه هو إيجاد أعراف جديدة تستطيع أن تحدث

بصورة أفضل إيهاماً بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي والعالم الواقعي نفسه. ومن ثم فإن ما يحاولونه ليس محو الأعراف وإنما تقليل درجة الاعتساف فيها، وبذلك يدنون من الحقيقة كما يرونها من هذا الطريق المقارب. وقد عبر هاردي عن ذلك في «علم القصص» (Hardy: The Science of Fiction) (سنة ١٨٩١) بقوله:

> لا شيء يمكن أن يكون ذا متعة دائمة سوى وهم الحقيقة، وعندما تنشق الأوهام القديمة فإنه ينبغي تقديم سحر أقرب إلى الطبيعي ... الواقعية ... تكلف مقطّر من ثمار الملاحظة البالغة الدقة.

والحقيقة عند الفنان ليست محصورة في ذلك النوع المحدد الذي تهيؤه الواقعية الحقيقية. وبما أن استخدام رموز المحاكاة يزيف أي تصوير للحياة - كل الفن ترجمة - فإن تشكيل الحياة تشكيلاً ذا دلالة قد يكون أصدق من تزييف لها بأعراف أبسط تدّعي الصدق. وما سعى إليه كبار الروائيين في كل جيل هو النوعية التي تجعل اللوحة العظيمة أصدق من الصورة الفوتوغرافية، أي النوعية التي تزيد من قيمة ملاحظة تطشستون (Touchstone) العميقة لأودري (Audrey) [مسرحية شكسبير: كما تهوى، الفصل ٣ المشهد ٣]

> أصدق الشعر أكثره تظاهراً.

إن تغيير الأعراف يخضع لقدر غير قليل من تأثير التغيرات التي تمر بها الحضارة باستمرار؛ وإلى عدم أخذ ذلك بعين الاعتبار يعزى

كثير منه إلى فرط الثقة من جانب الكتاب في تفوق أعرافهم على أعراف غيرهم . وأصعب عليهم من ذلك أن يدركوا أن الحقيقة التي يطمحون إلى الوصول إليها عن طريق أعرافهم الجديدة أو المعدلة هي نفسها ليست مطلقة ، وإنما هي نسبية في علاقتها بهم وبزمانهم ، لأن حقيقة الحياة التي يسعى الروائي إلى تصويرها ليست ثابتة أو قائمة بذاتها، وإنما هي شيء يفرضه على بصبرته ما يجوز أن يسمى الأعراف الاجتماعية التي تختار ما يمكــــن رؤيته . ووظيفة العقل الواعي المدبر أن يقطّع تيار الحياة الفاقد الشكل إلى انطباعات أحادية ويصنفها في فئات لكي يمكن للكاتب إيصالها إلى ذاته وإلى الآخرين . وبالطريقة نفسها فإن التواصل الأدبي يقتضي اختصار العدد اللامحدود من الشخصيات إلى عدد قليل من النماذج المعروفة ، وحصر العدد اللامحدود من أنواع وألوان الطبيعة الإنسانية إلى عدد محدود من النماذج السوية والمنحرفة . ولكي تكون الطبيعة الإنسانية قابلة للفهم ينبغي أن يكون في الإمكان نسبتها إلى فئات تظل محدودة مهما تعددت واتسعت . وبغض النظر عن المعايير الأخلاقية للأدب ، التي تتلون بنظرة العصر ، فإنه يتأثر دون وعي بفترة إنتاجه بحيث يختار عدداً من الصفات الصالحة والطالحة التي يعتقد أن الناس يراعونها . فعقل الكاتب يتكيف في اختياره مع أنماط السلوك الإيجابية والسلبية التي يبحث عنها . وهذه الأنماط ، وإلى حد ما موقفه منها ، لا يقررها هو بقدر كونها مقرّرة له . فالصالح والطالح ، والتقليدي وغير التقليدي ، تبسيطات مشوّهة لما هو كائن أو جار فعلاً . ولذلك إذا كانت إحدى الشخصيات غير عادية فإنها ، بالنسبة إلى الكاتب ، يجب أن تكون غير عادية بدرجة قابلة للقياس وبإحدى

الطرف العادية .

ثم أن الكاتب ، وإن عرف ما رآه ، فإنه يتعذر عليه أن يفرغ رؤيته في صبغة تعبّر تعبيراً كاملاً عن رؤيته ، فاللغة واسطة محدودة لا يمكنها عزل اللامحدود والنهوض به ، ولا يمكنها أبداً أن تكون مطابقة له ، إذ ليس هناك من الكلمات ما يكفي لتمثيل أكثر من جزء يسير جداً من التجربة أو حتى من العالم المادي . وهذه العوامل المقيّدة للترجمة والإيصال لا يعيها الكاتب تماماً ، كما أنها تتغير من عصر إلى آخر . ولذلك فإن ما يبدو في وقت ما طبيعياً وقابلاً للتفسير بمنطق ردود الفعل الإنسانية أو الاجتماعية ، قد لا يكون كذلك في وقت آخر ، كما أن عرفاً أدبياً قد يكون - كما رؤي في حينه - قريباً من الحقيقة بنفس القدر أو أكثر من العرف الذي أزاحه وحل محله .

إن مفهوم الشخصية والحدث في القصة الحديثة يختلف اختلافاً كبيراً عنه في القصص السابقة . فالاختيار النوعي واستخدام مراوحة الزمن وتيار الوعي والقطع المستعرض وأساليب التفسير في علم النفس الحديث ، كل ذلك جعل الرواية تتجه إلى الداخل وتسبر أعماق الوعي بحثاً عن مادتها . أما الحدث فقد أعطي دوراً ثانوياً كتجسيد للدوافع الداخلية التي لا نصدر دائماً عن الوعي ، بينما يأخذ التفاعل بين هذه الدوافع في المستويات المختلفة دوراً أكثر بروزاً . وقد تنازلت الحبكة المقفلة عن مكانتها لإيقاعات أوسع ، كثيراً ما تقارب الحركات في الموسيقى .

ونتيجة لذلك فإن تعريفات أرسطو القديمة للبداية والوسط والنهاية وكذلك وحدة العمل لم تعد قائمة .

حتى أن أعراف اللغة نفسها، التي تمتد خارج نطاق الأدب وتؤدي غرضاً أوسع في الحياة، قد تعرضت للتحدي وعدلت كثيراً أو أبدلت على يد بعض المتطرفين. وقد ترك جيمس جويس وغيرترود ستاين أثراً واضحاً في القصة الحديثة بغض النظر عن كون ذلك الأثر حسناً أو سيئاً.

والاتجاه العام لهذه الأساليب الثورية والتغييرات في الأعراف، إذا نُظر إليها في ضوء كل التاريخ القصير للرواية، يبدو ككل اتجاه واقعاً في مرحلتين رئيسيتين: الاستغلال الكامل لكل إمكانية تهيؤها الواسطة والسعي لإنتاج أقرب دلالة كمية على عملية العيش عن طريق المحاكاة، ثم العمل من أجل استحضار نوعي لتلك العملية بتجريب تأثيرات من خارج الواسطة تستمد من الفنون الأخرى عن طريق نوع من «الحس المتزامن» (synaesthesia) على نطاق واسع، بواسطة الانطباعية والرمزية وإعادة ربط وترتيب المفردات والتراكيب كنوع من تمييع اللغة، وعن طريق مختلف الأدوات الفنية والأسلوبية. وبعبارة أخرى فإن هذا الاتجاه يحاول أولاً أن يعكس الحقيقة بكل صدق وأمانة وبأقصى ما يستطيع، حتى إذا يئس من المحاولة حاول أن يستثير الشعور بحقيقة جديدة من عنده.

والتلخيص الموجز لأهم الأعراف وأكثرها دواماً قد يعطي فكرة عن نطاق وطبيعة المبادىء الفنية التي تنطوي عليها. وسنقدمها بعبارات روائيين آخرين ونقاد قدامى حيثما كان ذلك مناسباً لبيان المواقف المتغيرة من تلك المشكلات. وقد يكون من غير الضروري أن نتطرق إلى الأعراف الدارسة التي حكمت الرومانسيات الرعوية

والبطولية القديمة وحكايات الجنيات والحكايات الشرقية وقصص الرعب التي شاعت في عصر لاحق. فهناك عوامل كثيرة أدت إلى اندثارها، الدينية والاجتماعية والاقتصادية منها ليست أقل شأناً من العوامل الفنية، ولا أقلها شأناً السخرية اللاذعة التي كالها للرومانسيات كتّاب مثل سرفانتيس (Cervantes) وسورل (Sorel) وفورتيير (Furetiere) وبوالو (Boileau) في القرن السابع عشر. والهجاء الذي وجهه إلى قصص الرعب بكفورد (Beckford) وسارة غرين (Sarah Green) وباريت (Barrett) في القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر. فهذه القصص جميعها تندرج تحت ما سماه الأب بوجان (Le Père Bougeant) «القصص الرفيعة» (la haute Roman-cie).

إن الأعمال القصصية يمكن أن توضع من حيث علاقة المطابقة للحياة في أربع درجات: المستحيل وغير المحتمل والممكن والمحتمل. وقد استبعدت الرواية منذ البداية عن نفسها الدرجتين الأولى والثانية، وبذلك أبعدت نفسها عن القصة الرومانسية. أما الثالثة فهي مقبولة، غير أن معظم الروائيين الكبار يصرون دائماً على أنهم لا يكتبون إلا ضمن حدود الرابعة (ولكن تعبير المطابقة للحياة تعبير غامض، وقد فهمه الكتّاب المحدثون بطرق واسعة التباين، ولكنه ظل زمناً طويلاً في القرن التاسع عشر ذا معنى مقبول عموماً يبرر التصنيف في الدرجات الأربع). وهذه الادعاءات كثيراً ما أطلقت. فعلى سبيل المثال تقول كلارا ريف:

الرواية صورة للحياة الواقعية وللسلوك والوقت

> الذي تكتب فيه. فالقصة الرومانسية، بلغتها العالية الفخمة، تصف ما لم يقع ولا يمكن أن يقع. أما الرواية فإنها تعرض العلاقات المألوفة للأشياء كما تقع كل يوم أمام أعيننا، مما قد يحدث لأصدقائنا أو لنا، والبلوغ بها إلى مستوى الكمال يقتضي تمثيل كل مشهد بطريقة طبيعية سهلة وجعلها تبدو محتملة بحيث توهمنا (على الأقل ونحن نقرؤها) بأن كل شيء واقعي، لنتجاوب مع أفراح وأتراح أشخاص القصة وكأنها أفراحنا أو أتراحنا.

غير أنه حدث تجاوز كبير من جانب كل من النوعين على الآخر، وكثير من الأعراف ماتت بعد صراع. وحتى عندما نأتي إلى ما يسمى رواية بالمعنى الحديث، يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن ما كان من نقد مبكر قد طبق عليها مقياس الملحمة والمسرحية كما فهمه النقاد الكلاسيكيون المحدثون الذين استمدوا قواعدهم بصورة رئيسية من أرسطو وهوراس. فنجد بيتي مثلاً في نهاية القرن الثامن عشر يقول:

> النظم والنثر متعارضان، أما النثر والشعر فقد يلتقيان.

ثم يمضي في بحث أعمال فيلدنغ وسمولت (Smollett) وغيرهما من الروائيين على أنهم أمثلة للترتيب الشعري في التركيب الملحمي والمسرحي.

وكانت هذه المقاييس مقبولة لدى العدد الأكبر من الروائيين،

وقد انقضت مدة طويلة قبل أن تبلغ القصة النثرية سن الرشد ويصبح من الممكن الحكم عليها بخصائصها ومقاييسها باعتبارها شكلاً أدبياً مستقلاً. ومن هنا يتضح أن كثيراً من أعراف القصة ظلت حتى الآونة الأخيرة انعكاساً لما عرف من أشكال الشعر.

وعندما نقسم الأعراف تحت عناوين مثل أعراف الموضوع وأعراف الشكل وأعراف الواسطة يجب ألا يغيب عن الذهن لحظة واحدة أن هذه تقسيمات كيفية مسنوحاة من تشريح الأحياء لا من تشريح جثث الموتى. فالبنية والموضوع والتعبير لا يمكن فصلها فعلاً عن بعضها أو تمييز الواحد من الآخر تمييزاً تاماً. فالشكل ليس قالباً فارغاً يمكن أن يصب فيه المحتوى الجاهز ويتخذ شكله. ورؤية واقعة ما أو تفسيرها هي في آن واحد شكل ومحتوى، ولا يتسنى لأحد تحويل قصة ما إلى شكل آخر دون تغيير في عناصرها الجوهرية. ولا يستطيع المرء تغيير أو تحوير اللغة التي تم بها التعبير عنها دون تحويل، قل أو كثر، للنوازن أو الدلالة أو التركيز أو النوعية العاطفية لما تم التعبير عنه. وقد وضع هذا التقسيم نزولاً عند مقتضيات الضرورة وتيسيراً لتحليل وبحث العناصر المتشابكة ليس إلا.

## أعراف الموضوع

من بين الأعراف التي تؤثر في معالجة الموضوع ربما كان أكثرها شيوعاً طريقة «الكاتب العليم بكل شيء» (omniscient author) في الرواية التي يكون السرد فيها بضمير الغائب، وطريقة «الذاكرة

المثالية» (perfect memory) -وبخاصة فيما يتعلق بالحوار- في الرواية بضمير المتكلم. ويفترض أن «الأنا» في هذه الرواية والمؤلف الحقيقي شيء واحد. والتوسع في ما هو مثير والتجاوز عما هو عادي بالتقصير والتركيز والتداخل، كل ذلك مع كثير من المصادفات ينتج تقارباً في لحمة النسيج يكون مرضياً من الناحية الفنية، أو كما قال أويه «سرداً دقيقاً واضحاً»، ولكن هذه الطريقة قد تكون جعجعة لا طحناً. ثم أن النسبة العالية غير الطبيعية من الأحداث المثيرة لا قيمة لها إلا بمقدار ما تقدمه مباشرة إلى التطور الرئيسي في حبكة محكمة مرسومة. فجميع المقاطع الطويلة المملة (longueurs)، واختلاف أشكال الحياة ومفارقاتها، والأحداث العارضة تمييزاً لها عن الأحداث المسببة، كلها تحذف طبقاً لقانون الاقتصاد الفني الذي يقضي بألا يدخل شيء لا يضير العمل حذفه.

> كل حدث في عمل محكم إنما يدخل لغرض
> معين ويساعد في سير خطة معينة.
>
> سمة الصنعة الممتازة ألا يكون هناك شيء تافه إن
> لم يكن بالغ الضرورة.

وتحقيق ذلك يقتضي الصرامة الشديدة في الاختيار، وواضح أن هذا يضع التناسب الحقيقي بين عناصر الحياة في منظور زائف.

> انظر كيف تسير ساعته، إنها لا تدق قبل الثانية
> عشرة، وعقربها ما زال يشير إلى ساعة الظهيرة.

هذا الوصف القديم لعاشق متيم يحسن أن يطلق على الطريقة التي يتبعها كتّاب «الرواية المتقنة» (well-made novel) كما سماها

بيتش (Beach) قياساً على ما يسميه الفرنسيون «المسرحية المتقنة».

والشيء الذي يفترض عموماً في أكثر الروايات هو أن البطل والبطلة لا يأكلان ولا ينامان ولا يعملان، وإنما يشغلان أنفسهما كلية بشؤون الحب رغم ما في ملاحظة الدكتور جونسن غير الرومنطيقية في «مقدمات لشيكسبير» من صدق:

> ولكن الحب ليس إلا واحداً من عواطف كثيرة
> . . . وليس له تأثير كبير على مجمل الحياة.

وهما يتغلبان على جميع العقبات التي تسد طريق اتحادهما، وبعد أن تدق أجراس العرس يعيشان في سعادة ورفاء. وقد وهبا بطبيعة الحال الجمال والشجاعة والفضيلة والمنزلة والثراء، وفوق ذلك يتمتعان بصحة جيدة، إذا استثنينا حمى عارضة بطيئة الزوال منشؤها الكسر الوحيد المعروف في طب القصص الشائعة، وهو القلب الكسير. وقد عبر أحد المتشككين السابقين عن ضيقه بهذا الوضع قائلاً:

> لم أفهم قط من قراءتي للروايات كيف أن الأمراء والأميرات والأبطال والبطلات وخدمهم وكل حاشيتهم يقضون حياتهم دون أن يتحدثوا عن الطعام والشراب، ولم يذكر أن بطلاً أزعجه المطر أو الريح أو الثلج، أو أنه أُصيب بالزكام وهو يبث لواعج الحب في ضوء القمر وصفاء الليل.

وكل اتصال لأبطال الروايات بالناس الآخرين مقصور على من

وما يدفع أو يعيق علاقات الحب. وتختلف منزلة الشخصيات الرئيسية تبعاً للعصر الذي يكونون فيه، وتعتمد اعتماداً وثيقاً على أشياء عادية مألوفة كالمحسوبية ونظام المكتبات الدوارة واقتصاديات كتابة الرواية ونشرها. ففي القصص الرومانسية القديمة لم يكن يوجد، فيما يبدو، شخص أقل من أمير، اللهم إلا إذا استثنينا كاتم الأسرار الذي لا غنى عنه. فالعالم كله مأهول بالأسر الملكية مثلما أصبح فيما بعد مأهولا بالأسر الأرستقراطية. أما البطل ابن الطبقة الوسطى أو الدنيا فقلما عرف في القصص الجادة حتى القرن الثامن عشر، باستثناء حكايات ناش (Nashe) [توماس ناش ١٥٦٧-١٦٠١] وديلوني (Deloney) [١٥٤٣-١٦٠٠؟]، وهي مما لا يندرج تماماً في باب القصص الجادة. ومع حلول القرن التاسع عشر أصبح الرجل المغامر المبذر - الذي كان البطل في السابق - وغد الرواية. وفي هذه الأيام يعطى العامل والمحروم القسط الذي يستحقه من الاعتبار الفني. غير أن رواية أحلام اليقظة ما زالت تفيض بألوان عشق النبيلات الجميلات والبارونات الصلاب الصامتين، فكأن رتشردسن الوقور قد أولد باميلا (Pamela) ذرية فائقة العدد قليلة القيمة. والدلالات الاجتماعية والسيكولوجية التي تنطوي عليها طرز الأبطال هذه مهمة، ولكن ما يهمنا هنا هو أن نلاحظ كيف أن القارئ كان وما زال في كثير من الأحيان مستعداً لتقبل أعراف تدور حول أناس يعيشون في فراغ خارج نطاق المجتمع وإلى حد ما خارج نطاق الإنسانية. ويمكن تلخيص هذا التكلف باقتطاف قطعة من قصص هانا مور التربوية (Hannah More) [١٧٤٥-١٨٣٣] - مزارعان يتباحثان في ما يقرؤه جيل الشباب

للتسلية:

لم أصادف في حياتي مثل هذا التلفيق والكذب.
حديث الناس هراء أحمق لا يتحدث به أناس
بكامل وعيهم. والأشياء التي تحدث لهم ليست
كالأشياء التي تحدث لي أو لأحد معارفي.
تجدهم في البيت لحظة، ويصبحون في اللحظة
التالية عبر البحار. اليوم متسولون وغداً سادة،
خادمات في الصباح وأعلى النبيلات في الليل.
لا شيء يتم بالتدرج الطبيعي كما يحدث عندنا،
يصبحون أغنياء بعصا الساحر ويفتقرون بسحر
كلمة. اليتيم المحروم من إرثه الساعة هو الرجل
الكبير الوارث في الساعة التالية، والعروسان
الآن يجدان أنفسهما أخاً وأختاً، ثم يتبين أن
الأخ والأخت لا علاقة لهما ببعضهما البتة. أنا
وأنت، يا سيد ويرذي (Worthy)، عملنا بجد
سنين طويلة، ووجدنا من المناسب أن ندخر
قليلاً من المال بشق الأنفس، أنت أصبح لديك
بضع مئات، كما أعتقد، وأنا بضعة آلاف.
ولكن يخيل للمرء أن كل واحد في هذه الكتب
يملك في خزائنه بنك إنجلترا. ثم هناك شيء
آخر لم أصادف مثله في الحياة الواقعية. نحن
نعتقد، كما تعرف، أنه من الطبيعي أن يكون
لدى واحد شيء ولدى آخر شيء آخر. دعني

أشرح لك ما أعني. أنت مثلاً عاقل وقسيسنا
عالم ومالك الأرض غني وأنا نوعاً ما كريم،
وإحدى بناتك جميلة وابنتاي كلتاهما ظريفتان.
أما في هذه الكتب (باستثناء أشخاص هنا وهناك
يجعلونهم أسوأ من الشيطان) فإن ابن كل رجل
وامرأة منهم عاقل وحاضر البديهة وكريم وغني
ووسيم وظريف، وكل ذلك إلى أقصى درجة.
لا أحد متوسط أو جيد في شيء، ورديء في
آخر مثل الناس الذين أعرفهم في الحياة. كلهم
إما في السماء وإما في التراب.

## أعراف الشكل

الأعراف الرئيسية للشكل هي التي تعنى بالبدايات والخواتيم، وما يعادل في صناعة الأفلام تركيب الصور أو المونتاج، أي ترتيب وتنظيم التعاقب. وقد حدد أرسطو، أثناء تحليله لوحدة العمل، المبادئ التي تحكم البنية العامة للمأساة والملحمة، وقد تم تبني ملاحظاته منذ البداية في أهم أنواع القصة، وهو الرواية القائمة على الحبكة. البنية هي الفرع الأول ومن أهم الفروع الأساسية لكتابة الرواية. وقد هيأت المسرحية والملحمة قواعد جاهزة في متناول اليد ومؤيدة بالحجة. وحسب تعريف أرسطو:

الفاتحة (البداية) هي ما لا يفترض ضرورة أن يتقدم عليها شيء

قبلها ولكن تستتبع شيئاً تالياً لها. والخاتمة على النقيض منها هي التي تستدعي شيئاً سابقاً لها ضرورة أو احتمالاً ولكنها لا تستدعي شيئاً يعقبها، والوسط ما يستدعي شيئاً سابقاً له وآخر لاحقاً. والشاعر الذي يبني العقدة (الحبكة) بحق ليس حراً في أن يفتتحها أو يختتمها كما يشاء بل عليه أن يجعل الفاتحة والخاتمة على الشكل الذي قدمناه.

وأرسطو مقتنع بتفوق الخرافة المحكمة البناء على الخرافة الملفقة الأجزاء، مثلما كان كتّاب رواية الحبكة المتأخرين مقتنعين بتفوقها على رواية المتشردين (البيكارو).

أردأ العقد أو الأعمال البسيطة هي ذلك النوع الذي يجيء على شكل فصول قصصية (عارضة). وأنا أسمي فصولاً قصصية تلك العقدة التي تتتابع فيها قصص لا تربط بينها رابطة محتملة أو ضرورية . . . [ويتحقق هدف العمل على أفضل وجه] إذا كانت الحوادث لا تقع بصورة غير متوقعة وحسب وإنما تأتي كنتائج غير متوقعة لبعضها بعضاً، إذ بهذه الوسيلة تكون أشد اعجاباً مما لو كانت أثراً من آثار المصادفة المحضة، حتى الحوادث العرضية تظهر أعجب ما تكون حين تؤدى وكأنها حدثت عن سابق تصميم . . . وثمة بون شاسع بين حوادث تتولد من بعضها وأخرى يتلو بعضها بعضاً.

والاهتمام الذي أولي لأرسطو واضح في مقدمات فيلدنغ الشهيرة حيث بيّن نظريته في الملحمة الساخرة أو في النقد التالي لبعض روايات ماريفو (Marivaux) [١٦٨٨-١٧٦٣ كاتب فرنسي ألف روايات كوميدية وورومانسية]:

أولى أن تسمى سيراً متخيلة من أن تسمى حكايات كوميدية، تتألف من بداية ووسط وخاتمة، حيث يقدم الحدث الرئيسي إلى الخيال مثقلاً بالصعوبات، ثم يرتفع تدريجاً إلى الضجيج والحيرة إلى أن يتضح من تلقائه بصورة غير متوقعة ويصل إلى نهايته مروراً بأحداث طبيعية لم يمهد لها.

غير أن النقاد تبينوا الافتعال في وحدة العمل وبناء الحبكة في وقت مبكر.

ليس في الحياة حبكة متكاملة (مطمح كل روائي ماهر) يحصل فيها كل واحد من الأشخاص المرموقين على نصيب مناسب من الفعل واستدراج النهاية. وهنا تكمن الإستحالة في الرواية أكثر مما تكمن في تقلبات الحظ المختلفة والعنيفة التي تم فيها.

وقد ذهب سكوت إلي أبعد من ذلك حيث ارتأى أن الرواية قد تكتسب قدراً أكبر من الصدق إذا كتبت دون التماسك المخطط له ببراعة في الحبكة ودون السببية والدوافع أو حتى الشخصية:

ومهما يكن الثناء الذي تنتزعه براعة الكاتب التي تجمع كل الخيوط السائبة في القصة، مثلما تجمع الحائكة خيوطها عند اكتمال الجورب، فإنني أعتقد - وأكون مخدوعاً جداً إذا لم يكن الحال كذلك - إنه في كثير من الحالات يمكن تحقيق ميزة أكبر من خلال سيماء الواقعية التي يضفيها عدم كفاية التفسير على عمل يكتب بطريقة مغايرة. أما في الحياة نفسها فإن كثيراً من الأحداث تقع لكل مخلوق دون أن يعرف المرء لها سبباً حقيقياً أو أصلاً. ولو أردنا أن نبين الفارق المميز بين القصة الحقيقية والخيالية لقلنا أن الأولى تكون

بالنسبة لأسباب الوقائع النبي تقصها غامضة محفوفة بالشكوك والألغاز، في حين أن من واجب الكاتب في الثانية أن يقدم تفاصيل مقنعة لأسباب الوقائع التي يسجلها، أي عليه أن يعلل كل شيء.

أو خذ مثلاً هذا التمحيص للافتعال الكامن في أعراف بنية الرواية:

كل عمل عبارة عن كلٍّ تصل فيه حظوظ الأفراد وأقدارهم إلى نتيجة تنسجم مع الفكرة التي كونها المؤلف أصلاً . . .

أما الحياة الواقعية فهي خليط غير متجانس مؤلف من مشاهد لا رابط بينها. والمؤلف العظيم لمسرحية الحياة لم يضع النهاية لمؤلفه، أما الكاتب فعليه أن يضع نهاية لقطعته، ولا بد من العقاب على الرذيلة والثواب على الفضيلة في نطاق بضعة مجلدات، ويكون الخطأ في تأليفه هو إذا لم يحقق كل ظرف توقعات القارئ المعقولة، أما في واقع الحياة فإن توقعاتنا المعقولة كثيراً ما تمنى بالخيبة، وكثير من الأحداث تقع وكأنها «طرق لا تؤدي إلى غاية»، ونتبين أن الشخصيات في بعض الأحيان تختلف كثيراً عن توقعاتنا الساذجة.

وباختصار فإن قارئ الرواية يكوّن توقعاته مما يفترض أنه يدور في ذهن الكاتب إذا صدق تخمينه لما يقصده، ولكن حدسه كثيراً ما يخطئ عند تقديره لمسار الطبيعة.

والمسافة بين إدراك الافتعال في بناء الحبكة واطّراح الحبكة غير بعيدة:

محاولة إدراك النغمة الفعلية للحياة وخصائصها وإيقاعها غير

المنتظم هي القوة العنيدة التي تبقي القصة قائمة، وبقدر ما ترينا الحياة دون إعادة ترتيب لها نشعر أننا نلمس الحقيقة، وبقدر ما ترينا الحياة وقد أُعيد ترتيبها نشعر أننا صُرفنا عنها ببديل أو شبيه أو عُرف.

وقد عبر جيد عن رد الفعل لأعراف «الرواية المتقنة» بكل بوضوح:

أعتقد أن الحياة لا تقدم لنا أبداً شيئاً لا يمكن أن ينظر إليه على أنه نقطة بدء جديدة مثلما هو نقطة نهاية.

وقبله ثار الطبيعيون الفرنسيون في القرن التاسع عشر على ترتيب الحياة لتطابق نمطاً موضوعاً. وتبنوا بدلاً من ذلك نظرية «قطعة من الحياة» (tranche de vie):

إن روايتنا المعاصرة تزداد بساطة كل يوم نتيجة كراهيتها للحبكات المعقدة الزائفة. يكفيك صفحة من حياة الإنسان لإثارة الاهتمام وتحريك العواطف العميقة الدائمة . . . سننتهي إلى تقديم دراسات بسيطة بلا مغامرات أو ذروة، كتحليل سنة من الحياة، أو قصة عاطفية، أو سيرة شخص، أو ملاحظات اقتبست من الحياة ورتبت ترتيباً منطقياً.

غير أنه لم يكسب المعركة أي من الجانبين حتى الآن، فما زالت الطبول تدق:

معظم بل ربما كل ما كتبت في «تكوين الأمريكيين» كان محاولة للهرب من . . . شعور حتمي بأن أي شيء، أو كل شيء، كان له معنى كبداية ووسط وخاتمة.

لقد أزاح الإيقاع الحبكة في كثير من الروايات الحديثة وحل محلها، أو، إذا شئنا استعمال المصطلحات العصرية، حلت التشكيلات (formations) محل الشكل (form). فقد تحول رومان ودوس باسوس إلى المقطع المكاني، وهكسلي وبروست إلى مراوحة الزمن، وكونراد وجيد إلى ما يمكن أن يسمى «أسلوب البؤر المتعددة» (multiple focussing)، وجويس إلى هذه جميعها وزاد عليها. وأصبح واضحاً إلى حد كبير من جميع النواحي أن تاريخ القصة، كما قال أحد الروائيين النقاد، هو بكل بساطة تاريخ اضمحلال الحبكة.

غير أن عملية التحول ما زالت بعيدة عن الاكتمال. فرواية الحلقات ما زالت تنافس الرواية النمطية (pattern novel) على صعيد الحدث، والرواية السببية تنافس رواية تيار الوعي غير المنطقي على صعيدي الشخصية والسيكولوجيا. والمسائل التي أثارها أرسطو، وهي في نهاية المطاف زمنية، ما زالت حقيقية.

إن مبادئ الاختيار والاقتصاد الفني تجبر القارئ حتماً على أن ينظر إلى صورة للحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية الذي يعمل ضمن عدد محدود جداً من العوامل. وقد استحدث الكتّاب أسلوب «تيار الوعي» أساساً لمواجهة هذه النظرة، وتجد الدلالة البنائية لهذا في الاستعاضة عن السببية على مستوى الفعل بالتعاقب البحت على مستوى التفكير والشعور - وهذا نوع من رواية البيكارو من إنتاج ذهن مشغول بأحلام اليقظة.

وبينما نجد معظم الأعراف البنائية متأصلة في رواية الحبكة المقفلة، فإن الأنواع الأخرى، كروايات الحلقات، لها أعرافها أيضاً؛ فقد كانت خاضعة لما أسماه بيتي «الترتيب التاريخي»، ومن هنا خضعت للقوانين التي تحكم الملحمة مع ما فيها من قواعد صارمة لنقط البداية والنهاية، وقواعد التعاقب، والاستطراد الجائز والمحرم، وإقحام الأحداث العارضة. وكان أقرب الروايات إلى الطبيعي رواية السيرة الذاتية المنتحلة، ولكن الاختيار يلعب في هذه الرواية دوراً أقسى مما يلعبه في سواها. ولهذا تقدم أحد النقاد بالاعتراض التالي:

ونوع آخر من الخداع فيما يتعلق بالوسائل هو السهولة التي يمر بها الخيال بسلسلة الوقائع في القصة ويستسلم لتأثيرها في لحظة، دون التوقف في المراحل المتتابعة وتمعن الجهود التي استغرقتها العملية الممتدة والأخطار التي تعرضت لها من نقطة إلى النقطة التي تليها. فإذا افترضنا أن تحقيق غرض ما استغرق عدداً من السنين، فإن الفكر الرومنطيقي يقفز من آخر يوم في السنة إلى آخـــر يوم في السنة التي تليها، ويتلقف دفعة واحدة كل نتاج الأيام المعترضة، دون أن يكلف نفسه عناء التفكير في أن الشمس لم تطلع حتى الآن على ثلاثمائة وخمسة وستين يوماً مرة واحدة، وإنما ينبغي أن نعد هذه الأيام على مهل وأن نجهد فيها يوماً يوماً.

## أعراف الواسطة

المجموعة الرئيسية الثالثة من الأعراف هي أعراف الواسطة،

وهذه أبعدها أثراً وأكثرها تكلفاً، فهي تصرف أكثر من سواها كل ادعاء للرواية بمطابقة الحياة، ولا تسمح بالتعبير عن واقع الحياة إلا بصورة انتقائية وفردية جداً، لأن عرض الكاتب له ليس ملوناً وحسب بشخصيته ومدى تجاربه وعمقها، وإنما هو محدد أيضاً بقدرته على إيصال ذلك الواقع بالكلمات وحدها، وكل ما يستطيع رؤيته منه هو ما يكون موجوداً بالنسبة له على المستوى الكلامي.

والقصة إن استطاعت محاكاة شيء فهي إنما تحاكي الكلام لا الحياة، وهي لا تحاكي الأقدار الإنسانية، وإنما ما يؤكده أو يحذفه الممثل البشري في حديثه عنها.

فإذا كنا نزيف الأشياء بالإشارة إليها في حالة الصلابة التي تكسبها إياها اللغة، فماذا عن الانطباعات القلقة المتأرجحة غير المتساوقة التي تشتعل وتنطفئ مع وعيا لها؟.

هل تستطيع أية لغة أن توفر ما يكفي من الكلمات وترتيباتها ولو لمجرد التلميح إليها؟ فالرواية إذاً، بحكم قصور واسطتها، لا نستطيع أبداً الإمساك بواقع الحياة أو حقيقتها أو أي من هذه التجريدات الدينامية.

كل ما قيل وعرف حتى الآن في العالم موحود في اللغة، في الكلمات . . . ومعاني الكلمات تتغير بتغير أفكار الناس. إذاً لا أحد يعرف شيئاً على وجه التأكيد. كل شيء يعتمد على الطريقة التي نعبر بها عنه، وتلك قضية تخص حضارة معينة. والثقافة تأتي من طريق الأدب، وهو نصف الحقيقة.

وبما أن الرواية هي في أحسن حالاتها نصف الحقيقة، وبما

أنها تحاول الإيهام «بحقيقة كاملة»، فإنها تعتمد كلياً على الإبقاء على «صفقة» التظاهر بين الكاتب والقارئ. وقد كتب الدكتور جونسن في معرض كلامه على قصيدة غراي (Gray) «الشاعر» (Bard): «نحن لا نتأثر إلا بقدر ما نصدق». وقد يكون الأصح أن نقول «نحن لا نصدق إلا بقدر ما نتأثر». ولكي نتأثر بما يكفي للتصديق، أو لتعليق تصديقنا، يجب الافتراض - لأغراض القصة . إن التجربة غير اللفظية يمكن أن تُجعل لفظية، وأن اللغة شكل من التعبير الثابت الدقيق له نفس الدلالات والمضامين عند الكاتب والقارئ على حد سواء، وأن واسطة قائمة على التتابع يمكن أن تعبر عن تأثيرات تحدث في وقت واحد، وأن واسطة غير مترابطة يمكن أن تعبر عن تيار متدفق.

ويكفي المرء أن يذكر أسماء جيمس جويس وغيرترود ستاين وفرجينيا ولف للتدليل على مدى الثورة على هذه الأعراف، وهي ثورة قائمة أبداً في الشعر، وهي بمعنى من المعاني مرادفة للشعر.

# الفصل السادس
# الرواية والفنون الأخرى

لما كانت أعراف الرواية تتغير على ضوء المفاهيم المتغيرة للطبيعة الإنسانية والمشكلات الإنسانية والعلاقات الإنسانية، فإن الروائيين المختلفين في الفترات المختلفة عمدوا إلى أدوات وأساليب مختلفة للتعبير عن نظرتهم الجديدة. وهذه الأدوات والأساليب تؤول عند التحليل إلى مزيد من استغلال عامل الزمن وقيمه المتأصلة في الرواية، وكثيراً ما تنم عن شبه ملحوظ بتلك المستخدمة في الفنون الزمنية الأخرى كالموسيقى والأفلام. وليس من السهل أن نستشف دائماً الأساليب المستعارة على عمد من تلك التي نشأت بصورة طبيعية من المبادئ المشتركة التي يمكن الاستدلال عليها من مشابه معينة في الوسائط. غير أنه ثمة شك في أن كثيراً من الروائيين قد استخدموا عن وعي أساليب الموسيقى والأفلام بنفس الطريقة التي انتحلت بها القصص الرومانسية والروايات القديمة جماليات وأساليب الملحمة والمسرحية. ولعل تهاوي الحواجز الفاصلة بين أنواع الفنون على هذا النحو يشير إلى رغبة في التوصل إلى تعبير شامل عن القيم العامة. ولكن يجب ألا يؤخذ على الروائي دائما أنه يبيح لنفسه من حين لآخر

ويصدم القارئ الأقل حساسية فيجعله يدرك بوعي أكبر الوهم والعرف اللذين يكمنان في أساس كل أشكال الفن، ويهزه هزة توقظه من ردود الفعل العادية، ويحول عملية من الترفيه السلبي إلى إعادة إبداع إيجابي.

ونبين فيما يلي بإيجاز بعض الأدوات المستعارة من الأفلام أو المشتركة بين الأفلام والروايات:

المونتاج (montage): أو القص هو بطبيعة الحال من أهم العناصر في إنتاج الأفلام، ويمكن أن يقارن بتحول الزمن أو «الاستدارة الكرونولوجية»، وهو تعبير ابتدعه كونراد وفورد، أما الأسلوب نفسه فقد أحكمه ستيرن.

الزاوية (angle): وهي في يد المصور الماهر من أدق الوسائل لتفسير الوقائع أو إعطائها دلالتها، وهي تعرف في القصة «بوجهة النظر». و«مرتفعات وذرنغ» لاميلي برونتي (Emily Brontes: Wu-thering Heights) و «الحظ» (Chance) لكونراد تصوران على نحو ممتاز مدى ما تبلغه من تعقيد.

التركيب: (superimposition) استخدم في السينما في وقت مبكر، و «يوليسيز» لجيمس جويس و «نقل توبيت» لستيلا بنسن (Stella Benson: Tobit Transplanted) حالتان مختلفتان لاستخدام نفس الأسلوب في القصة. ولعل أفضل مثال لذلك هو الذي نجده في وصف الرحلتين إلى أوكسير (Auxerre) في «ترسترام شاندي».

الإسراع والإبطاء (speed-up & ralenti): نجدهما في كل عمل قصصي، وهما يحكمان سرعة الحركة فيه، ويقومان على معالجة

لحظات أستطيع أن أجعلها من أجل التكثيف طويلة أو قصيرة كما أشاء.

استرجاع الماضي (flash-back): سواء أكان كشفاً أولياً أو مدخلاً أو موزعاً، من الأدوات الكثيرة الاستعمال. وفي الحقيقة فإن إدخال مقاطع مسترجعة من الماضي كما استعمله هوميروس وفرجيل كان يعتبر في رواية الحلقات المبكرة من الأدوات الضرورية.

تقريب الصورة (close-up): له نظائره في القصة كالأوصاف الواقعية في أعمال الطبيعيين الفرنسيين. وقد تعمد توماس مان استخدامه في كثير من مشاهد «الجبل السحري».

التكثيف والتلاشي: (fade-in, fade-out) هما من الأدوات الأثيرة لدى هاردي الذي استخدم في «الخالدين» (Immortals) تحويل المنظور.

من المنوقع أن تشترك الرواية والموسيقى في كثير من جوانب الأسلوب:

الموسيقى والقصة متشابهتان في أنهما يقدمان نفسيهما كتيار جار أو كسلسلة متتابعة في الزمن، شيء يأتي بعد شيء آخر، ويختلفان عن الفنون التشكيلية التي تكون مكتملة في الحاضر وغير متصلة بالزمن إلا بقدر ما تتصل به حميع الأجسام، بينما القصة - كالموسيقى - حتى إذا حاولت أن تكون حاضرة بكليتها في لحظة ما فإنها تحتاج إلى الزمن لتحقيق ذلك.

والموضوع والموضوع المضاد والتنويع في الموضوع والتطور والقلب كلها متأصلة في طبيعة كل منهما. واستخدام الموتيف أصبح

اليوم شائعاً، ويشكل الملمح المركزي في أنواع مختلفة من الروايات مثل «إلى المنارة» (To the Lighthouse) لفرجينيا ولف و«الزمن والنهر» لتوماس ولف (Thomas Wolfe: Of Time and the River). والتنويع في الحركة والسرعة والتوتر والإيقاع والنغمة من السهل العثور عليها في الرواية. وإذا كان كل هذا التشابه الأساسي قائماً في مبادىء الفنين، فليس غريباً أن تشترك فيه أشكالهما.

الرواية، كما قال لي المستر ولز قبل زمن، من الممكن أن تؤسس على بنية السوناتا: الموضوع الأول البطل، الموضوع الثاني البطلة، الخلاصة الزواج الذي تعاد فيه ثيمة البطل والبطلة بنفس النغمة.

فرواية البيكارو القائمة على تتابع الحلقات يمكن أن تقارن باللحن المفرد، أما تآلف الألحان فيدخل في الحبكة السببية والربط بين الواقع والفعل. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك «رودا فلمنغ» (Rhoda Fleming) [لجورج مريدث] حيث الحديث بين الشخصيتين يتكرر جملة جملة عن طريق أفكارهما التي لا يعبران عنها والتي قد تأتي عكس ما يتلفظان به. ونستطيع أن نعثر على تعدد الأصوات على نحو بدائي في القصص الرومانسية المبكرة حيث نجد عشرات الموضوعات الباهتة الصلة تنسرب في طرقها المختلفة في وقت واحد خلال المجلدات الضخمة مثل الألحان المسايرة تعزف مصاحبة للحن الأساسي. والرواية ذات القصة الرمزية (Allegorical novel) تعيد إلى الذاكرة المعزوفات المتعددة الأصوات (organum) في موسيقى القرون الوسطى حيث يزدوج اللحن بترنيمة مصاحبة تغنى بصوت أعلى أو أخفض في فترات محددة. واللحن المزدوج (diaphony)،

وهو أكثر الألحان المصاحبة بدائية، وأول شكل للتنويع في الغناء المتآلف في القرون الوسطى، يذكرنا بتلك القصص الرومانسية التي تضم حبكتين غير متصلتين، ويسيران في طريقين مختلفين عبر الكتاب كله. وقد سبق أن حلل كرانكشو(Crankshaw) المزاوجة المحكمة المعقدة في روايات كونراد بتفصيل واسع. وبروست وفرجينيا ولف يوضحان بالإشارات الكثيرة في كتاباتهما أنهما ينظران إلى القصة بمدلولات الموسيقى. وقد كتبت أجزاء من رواية حديثة على شكل نوتة موسيقية لأوركسترا كبيرة. وتقدم الشخصيات على أساس المعاصرة، وكل منها يدل عليه موتيفه، وكل واحد كآلة موسيقية تلعب دوراً مختلفاً من السلم نفسه. وجميع الأجزاء متصلة بشكل إيقاعي أثناء تقدمها كل على حدة بنطابق موسيقي خلال الرواية. والتغير في المزاج، كالتغير في الأنغام، يمس كلاً منهم بطريقته الخاصة، فالركود الاقتصادي والحرب والنجاح والفشل والفيضان كلها تستجيب لها كل شخصية بنفس المقدار. وأخيراً يلتقي الناس المختلفون بفعل كارثة عامة، ويأتي إعلان نشوب الحرب في الراديو كالنغم الصاخب الأخير في الخاتمة.

وهكذا يبدو أن مقولة باتر المشهورة:

كل الفن يطمح دائماً إلى الوصول إلى حالة الموسيقى، تجد مبرراً لها في الرواية. والعناوين مثل «تولبفة حلم» لديكوينسي (de Quincey: The Dream Fugue) و«سيمفونيتان» (Two Symphonies) لأندريه جيد و«نغم على نغم» (Point Counter Point) لألدوس هكسلي تبين بصورة كافية الغرض الفني لهؤلاء المؤلفين، مع أن الأولى لا تندرج في باب القصص الخالص.

وهذا التكافؤ المتعدد ليس وقفاً على هذه الفنون، فإننا نجد معادلات له في الفنون التشكيلية. وبما أن الزمان والمكان يلتحمان التحاماً لا يقبل الفصل، فليس من المستغرب إذاً أن تكون للقصص والرسم وجوه وقيم متقاربة ضمن أبعادهما المختلفة. كلاهما يحملان دلالات وينقلان انطباعات في وقت واحد على مستويات مختلفة. فالصورة لها مكانها الحقيقي - المساحة التي تشغلها على الجدار الذي هي معلقة عليه - تمييزاً لها عن مكانها المتخيل، ولنفرض أنها تمثل منظراً في وادي تروساكس [في اسكتلندة]. فالعلاقة بين الاثنين تشبه العلاقة بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي. وبالمثل فإن وهم المنظور والمستوى والمسافة الذي يسقط على مساحة مسطحة ذات بعدين يشبه إلى حد ما وهم المزامنة والمتابعة المتطابقة لحركات الارتقاب والاستعادة التي يوجدها الكاتب ضمن واسطة القصة التي توحّد بينها في تتابعها. والزاوية التي يرى منها الفنان المنظر الذي يرسمه ويوصله إلى المشاهد تشبه «وجهة النظر» عند الكاتب، وقد تعزّز أو تشوّه بزاوية التعليق أو خطأ الاختلاف في موقع المشاهد. والمسافة من نقطة الرواية عند الفنان إلى المنظر الرئيسي، ومن عين المشاهد إلى الصورة، لهما ما يوازيهما في مدار الزمن عند الكاتب والقارئ. والأبعاد الفعلية للوحة بالنسبة إلى الأبعاد الفعلية للمنظر المرسوم - منظر طوله ثلاثون قدماً وعرضه عشرون يصور على لوحة طولها أربعة وعرضها ثلاثة - يمكن أن توازى بالمدة الزمنية للقراءة بالنسبة إلى مدة موضوع الرواية - حياة جان سمت مثلاً في ثلاث ساعات من القراءة. وهذه لا تضم جميع القيم المكانية في اللوحة. فهناك قيم أخرى أكثر وضوحاً تتأتى من عمق الإطار وضحالته، والإطار المغلف والصندقة الصينية (مثل

صورة مؤطرة تصور مشهداً من نافذة أو منظراً داخلياً يحتوي على صورة مؤطرة معلقة على جدار)، وقد عرفت في القصة منذ «ألف ليلة وليلة» و «ديكاميرون» (Decameron). وهناك القيم المكانية الأخرى - وهي الطف تأثيراً - التي تميز الصورة المتكاملة في ذاتها بمنأى عن البيئة الموضوعية المحيطة بها (هذه مثل الحبكة المقفلة المبنية على قواعد أرسطو للبداية والوسط والخاتمة) من اللوحة الانطباعية التي تستوعب البيئـــــة الموضوعية المحيطة بها ضمن تركيبها وتدخل فيها (مثل أسلوب «قطعة من الحياة» عند الفرنسيين في القرن التاسع عشر). وقد تصنع اللوحة لتلائم جواً معيناً ككنيسة أو حانة، أو لتملأ حيزاً محدداً على جدار (هل يمكن وضع هذه مقابل الرواية الهادفة "romans à thèse" وروايات الدعاية والمواقف؟). وهناك صور يوجه فيها النظر إلى قلب الموضوع وصور أخرى تستدرج فيها الحركة والإيقاع والتوازن النظر إلى خارج نطاق الإطار. وهذه تشبه بعض الشيء رواية الحبكة القائمة على التناسق والتي تؤدي إلى توازن داخلي بين الذروة والحل بالقياس إلى رواية بلا حبكة تقوم على إيقاع فضفاض قابل للمد.

وقد يكون هناك مجال لمقارنة التأثيرات الخارجة عن الواسطة في الفنون الزمانية والمكانية. فالرواية قد تتوصل إلى الإيهام المكاني والمقاطع العرضية وما يسميه بيتش «القص المستعرض»، وهي صفات أثنى عليها وندهام لويس الذي نصب نفسه مدافعاً عن «مدرسة المكان في القصة».

كذلك لوحة الرسم لها قيمها الزمنية. فبالإضافة إلى عنصر الزمن الذي يدخل في الإدراك الحسي لدى المشاهد، هناك قيم

زمنية أخرى تتصل بالإدراك الحسي الذي يوجده الفنان عامداً: وهو العلاقة الإيقاعية للأجزاء بالكل عن طريق موازنة وتنظيم الضوء و، خطوط والأجسام. وهذا يشمل جعل العين تتبع اتجاهات معينة بسرعات مختلفة. وقد يكون هناك نوع من المعالجة الموسيقية في اللوحة إذا كان فهم موضوعها يقتضي معرفة بالتاريخ. وهذا ما اعتبره لام (Lamb) مصدر العظمة الفائقة لصورة «أريادنه» (Ariadne) التي أبدعتها ريشة تيتيان (Titian):

هذا الجمع الرائع لزمنين في صورة «أريادنه» بالصالة الوطنية . . . (هنا يصف جزءاً من الصورة). هذا هو الزمن الحاضر. غير أن تيتيان استرجع الماضي من أعماق الروح الجامحة الخيال، ووضعه بحيث يعضد الحاضر في إحداث أثر متزامن واحد . . . فباخوس الحاضر مع أريادنه الماضي قصتان بزمن مزدوج، منفصل ولكنه متآلف.

وأخيراً هناك القيمة التي تكمن في موضوع اللوحة عندما تصور الأشياء أو الكائنات وهي تتحرك، أي انطباع العملية الفعلية للحركة تمييزاً لها عن الحركة الموقفة في منتصف المدى. وقد ركز كثير من الفنانين المحدثين اهتمامهم بصورة خاصة على هذه الإيهامات الزمنية، والتأثيرات التي تنتجها تتجاوز كثيراً ما وضعه لسنغ في «لاوكون» واعتبره مشروعاً أو لا غنى عنه، مع أن تقسيمه للفنون إلى زمنية ومكانية ما زال قائماً.

# القسم الثاني

# النظرية



# الفصل السابع
# قيم الزمن في القصة

يكتسب الزمن ، حسب النظرية النسبية ، معاني مختلفة في النظم المختلفة ، ويختلف من إطار مرجعي إلى آخر .

هناك سلاسل من الزمن بقدر ما هناك من نفوس تدرك الأشياء في الزمن . وإذا توخينا الدقة قلنا إنه لا يوجد زمن تشترك فيه نفسان .

ومن الواضح أن هذا القول ينطبق بصورة عامة على القصة . فكل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها ، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ . وجميع طرائق القصة وأدواتها تنتهي ، في التحليل الأخير ، إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن وسلاسل الزمن ، وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى . والأهمية الفنية لهذه القيم متفاوتة ، ولكنها عند اجتماعها تكيف المفهوم الكلي لهذا الفن الذي هو أكثر الفنون تشكلاً ، وتعلل الأبنية التي يتخذها ، والطريقة التي يعالج بها موضوعاته ، واستعماله للغة .

الرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن ، فلا غرابة إذاً في أن معظم الكتّاب الذين لعبوا دوراً هاماً في موكب القصة قد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن وأطالوا الحديث عنه . وفي معالجة الزمن يكمن ذلك

الجانب من جهد الروائي - الجانب الذي ينطوي على أكبر قدر من الصعوبة، ومن ثم على أكبر قدر من السمو . . . هذا في نظري أعسر مشكلة يتعين على فنان القصة أن يعالجها.

إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن. ووهم التكامل والاستمرار، والحاضر والحضور، وانتقال القارئ خيالياً من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي الذي كتبت فيه الرواية وترجم عكسياً إلى حاضر متخيل، يعتمد على طريقة معالجة هذه القيم من قبل الروائي، وعلى قدرته على إبقاء توازن مناسب بينها جميعاً. ونبين فيما يلي أهم قيم الزمن الجديرة بالملاحظة ما أمكن فصلها ومعالجة كل منها على حدة.

## زمن أداة التوقيت أو الزمن الاصطلاحي

هذا الزمن هو العلاقة الزمنية بين الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسي. وهو بكلمات نيوتن:

الزمن المطلق الحقيقي الرياضي يجري بنفسه وبطبيعته بصورة مطردة دون أية علاقة بأي شيء خارجي.

والزمن الاصطلاحي ينطبق عليه أيضاً ما سماه نيوتن «الزمن النسبي الظاهري العام»، ويستخدم لمناسبته الدنيوية، وهو يهيئ مقياساً خارجياً للمدة بواسطة الحركة، ويستعمل بصورة عامة بدلاً من الزمن الحقيقي، كالساعة واليوم والشهر والسنة.

ويقارن عادة بالزمن السيكولوجي أو الزمن الحسي - أي العلاقة الزمنية بين الذاتي والموضوعي. فزمن الساعة لا معنى له

للخيال، وإنما هو عرف كيفي متكلف جداً وضع لضرورة اجتماعية بغية تنظيم وتنسيق الأفعال التي تمس أكثر من شخص واحد. فنحن ندرك القطار أو نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة. أما تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة شخصية مختلفة. وإحساسنا بسرعة التجربة أو مدتها يقدر بمدلولات القيم فقط، ويقاس بزمننا الشخصي، بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نسقطه لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن الاصطلاحي.

الزمن الاصطلاحي يشبه قطعة بيضاء من الورق سطرت بخطوط على مسافات متساوية نستطيع أن نكتب عليها تتابع إدراكنا الحسي.

وينبغي في القصة أن نميز بين المدة الكرونولوجية للقراءة والمدة الكرونولوجية للكتابة والمدة الكرونولوجية لموضوع الرواية. ولعله من الأسهل ان نستعمل للمدة الأخيرة عبارة «الزمن القصصي».

## المدة الكرونولوجية للقراءة

هذه المدة هي مقدار الزمن محدداً بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية. وإذا نظرنا إليه في حد ذاته مستقلاً عن قيم الزمن الأخرى في الرواية، فإنا نجد أن تأثيره على الرواية ضئيل نسبياً، وهو أساس اقتصادي أكثر منه جمالي. فالوقت الذي تستغرقه قراءة الرواية عادة ذو صلة بطولها، وإن تكن هناك عوامل أخرى تدخل في الحساب، فالقراء يتفاوتون في سرعة القراءة، والروايات المختلفة تتطلب القراءة بسرعات مختلفة. غير أنه يصح القول إن الوقت الذي لدى الناس استعداد لتخصيصه لقراءة الروايات يقرر طولها إلى حد بعيد، وللناشرين والمراجعين قولهم في المسألة،

والذوق العام يقرر إلى حد كبير ما يقولونه. ويتدخل قانون العرض والطلب بشدة في القصة لأسباب عديدة.

الكتابات الأخرى بمأمن من ذلك، باستثناء ترصد العارفين، أما هذه [القصة] فهي معرضة للخطر من جانب كل قارئ عادي.

والرواية أقل خصوصية من لوحة الرسم، ونجاحها تجارياً يقتضي أن تروق لجمهور كبير وأن تباع بأعداد كبيرة، في حين أن لوحة الرسم قد تباع إذا راقت لمجموعة صغيرة من الناس أو إذا استهوت شخصاً واحداً. ولذلك تميل الرواية إلى استغلال قدر أكبر من وسائل الاتصال التقليدية التي تكفل لها درجة أعلى من قابلية الانتشار التي تشكل العنصر الاجتماعي في جميع الفنون. ثم أن الرواية، باعتبارها من فنون المحاكاة، تتعامل مع مواضيع وليس مع علاقات خالصة، وهذه المواضيع ليست مجردة وإنما تتصل اتصالاً وثيقاً بالحياة ومشكلات العيش؛ ومع أن عدسة رؤية الكاتب تحرفها، فإنها تحتفظ بعنصر مشترك مع رؤية الآخرين. وسرعة حركة الحياة العصرية، وامتداد عادة القراءة إلى طبقات من المجتمع أوقات فراغها ضيقة، أو أن ثقافتها لم تدربها على التركيز على قراءة كتابات خيالية بكثرة، وإلهاء الاهتمامات المنافسة، والفرص المتاحة لاستغلال أو إساءة استغلال أوقات الفراغ - كل هذه قليل من كثير من العوامل غير الملموسة في التركيبة المعقدة من المؤثرات في الأدب.

وربما كانت هذه العوامل في أساس الميل المتنامي إلى القصة القصيرة والمختصرات والرواية المبسطة. وقد نشأ مذهب في القراءة اتجه أصحابه إلى قراءة الشذرات المبتسرة التي أثرت أو تأثرت بالعزوف الظاهر لدى عدد متزايد من القراء عن تكريس خيالهم

للاشتغال بأية مادة مدة طويلة من الزمن. وبينما نجد أن عدد «كبار القراء» -نستعمل كلمة «كبار» هنا بالمعنى الذي تحمله عبارة «كبار الكتّاب»- ربمـا زاد، فإن نسبتهم بسبب سعة انتشار عادة القراءة ربما انخفضت. ومهما يكن من أمر فإن هناك قوى أخرى تعمل في الاتجاه المضاد، أي تخصيص قدر أكبر من وقت القراءة للقصة ومن ثم للروايات الطويلة. ويبدو أنه نشأ على وجه الخصوص لدى أعداد متزايدة من القراء حاجة أو رغبة متزايدة في الهرب من الواقع إلى خيالات أحلام اليقظة الممتدة. وهناك عوامل مثل زيادة أوقات الفراغ -يساعد عليها صغر البيوت وتقلص حجم الأسرة- والنزوع إلى الرواية المسرفة في الطول، لعبت دورها في خليط المؤثرات التي تفعل فعلها باستمرار في تكييف طول الرواية الذي تريده عناصر كثيرة من الجمهور، ولذلك يريده معظم الناشرين وأكثر الكتّاب. وما لا يجوز إغفاله في جميع هذه الاعتبارات هو اختلاف الروايات التي تروق لقطاعات أو طبقات مختلفة من القراء الذين تختلف أذواقهم ومطالبهم.

في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر كان شراء الكتب وقفاً على القراء من أبناء الطبقات الموسرة، وكانت الكتب في الأعم الأغلب تستعار من المكتبات الدوارة التي كانت في حد ذاتها كافية لضمان النجاح المالي للناشرين. وفي فترة لاحقة أخذت الروايات تصدر في مسلسلات في مجلات ربع سنوية أو شهرية وأحياناً أسبوعية، وكانت الروايات التي تكتب لهذه الغاية أميل إلى الطول، فلم يكن كاتب مثل ترولوب (Trollope) يتصور أن قصة يمكن أن تكتب في أقل من ثلاثة مجلدات.

يجد كاتب الرواية . . . بالضرورة أن عبء هذا الطول

مفروض عليه .

وعلى النقيض من ذلك فإن تعميم التعليم في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر كان سبباً في زيادة شراء الكتب بدلاً من استعارتها ، ومن قبل جماعات أكبر من القراء . وأخذت جماعات وعاظ الأخلاق والمصلحين ونوادي العمال والجمعيات تهتم بترويج القراءة ، وأخذت الروايات تميل إلى القصر . وفي أيامنا فإن كثرة المكتبات العامة وتغير تكاليف الإنتاج قد يلعبان دوراً في طول الرواية مرة أخرى .

وقد يكون لحجم الرواية كثير من الاعتبارات الفنية الخالصة ككثافة الحبكة ، ولكنه من الأفضل تأجيل بحث هذه الأمور لأنها تنطوي على عوامل أخرى كثيرة .

إن المدة الكرونولوجية للقراءة ، من حيث كونها عاملاً في تحديد شكل القصة وطبيعتها ، تثير أمامنا نقاطاً عديدة للمقارنة والمقابلة مع المعادل المسرحي لساعتين أو ثلاث على خشبة المسرح . وهذا مفروض على الكاتب المسرحي بصرامة أشد من فرض عدد الصفحات على كاتب الرواية ، وقد أدى إلى عدد من المشكلات - ما يسمى «الوحدات» وبخاصة وحدة الزمن ووحدة العمل ، والاختيار والتركيز ، وهكذا . وما تفقده الرواية من المباشرة في العرض تكسبه بكونها ألين للمد وأيسر للتكييف ، ومن هنا كان تأثير هذه المدة عليها أقل وضوحاً وأصعب على التقدير .

## المدة الكرونولوجية للكتابة

هذه المدة هي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته ، وتأثيرها المباشر على القصة يخرج أساساً عن نطاق

المشكلات الفنية البحتة، وأهميتها على الأكثر تجارية. ولو أن الرواية الحقيقية - تمييزاً لها عن القصة الرومانسية - لم تكن شكلاً أدبياً يستهوي في الأساس الطبقات الوسطى، ولو لم تكن نشأتها مترتبة على بدء ارتفاع تلك الطبقة في الأهمية، فلربما كانت ستحظى بالرعاية الأرستقراطية التي أضفيت من قبل على الشعر، ولكان من شأن ذلك أن يزيل أو أن يخفف على الأقل من ضغط مستلزمات السوق، ويغني الكاتب عن الاعتماد على إقبال الجماهير. وتزايد الأهمية المعطاة لإقبال الجمهور يتحكم بطبيعة الحال بخطط البيع لدى الناشرين، ومن ثم كان له أثره في عقودهم مع الكتّاب وتحديد تواريخ النشر. وربما كان من الأفضل للكتّاب لو أنهم أخذوا بنصيحة المركيز دي ساد:

لا تحترف مهنة كتابة الروايات لتخفف بها أعباء الحياة، فتنعكس حاجتك على عملك، ويتسلل إليه ضعفك، ويتلون بشحوب جوعك. هناك مهن أخرى بمتناول يدك: كن إسكافياً ودع عنك تأليف الكتب.

غير أن معظم الروائيين المحترفين يعيشون على الدخل الذي يجنونه من كتاباتهم، ولذلك لا يستطيعون دائماً إغفال التزامات النشر التي يرتبطون بها. وهذا قد يجعل من العسير عليهم أن يخصصوا الوقت الذي ينبغي أو يودون أن يخصصوه لنوعية العمل ونطاقه. وإذا كانت جودة العمل تمكنهم من الصمود للضغط فإن ذلك قد يكون على حساب القيمة الفنية لعملهم.

وقد استطاع فيلدنغ أن يقول بعد استطراد طويل عن الغرور (مدفوعاً لذلك بغبطته بالكتابة، وموارباً القول على حساب القارئ،

وساخراً من المواعظ الأخلاقية المسهبة التي كان أدباء عصره مولعين بها):

أنت لا تساوي عندي فلساً واحداً، ولا يضيرني شيئاً أن تحمل القارئ على وصف هذا الاستطراد بأنه هراء محض، فأنت تعلم - خزيت - أنني قدمتك هنا لا لسبب إلا لأطيل فصلاً قصيراً. والآن أعود إلى قصتي.

ولكن التحشية التي لا عذر فيها، ولا يمكن أن يكون، كثيراً ما تكون نتيجة كتابة الروايات حسب التقويم. ونحن نعلم أن الإنتاج بالجملة قد أحيا عادات الارتزاق القديمة بالتأليف للغير. ويقال عن بعض الروائيين ذوي المؤلفات الرائجة أنهم عادوا بلجأون إلى ما كان يفعله الرسامون في القديم حيث يعمل الطلبة والمساعدون في مرسم الأستاذ تحت إشراف الأستاذ وباسمه، فتكون اللوحة عملاً شاركت فيه أيد متعددة. وبهذه الطريقة أصبح عدد من الكتّاب المشهورين عبارة عن مؤسسات تجارية.

وفي المسرحية القديمة كانت الصبغة المحلية للموضوع ذات اعتبار تجاري هام في المسرح الشعبي. فكانت الفرق المتنافسة تسرع لالتقاط خبر مثير أو تغير مفاجئ في الذوق كما يدل عليه نجاح تمثيلية ما في مسرح منافس. وكانت الصبغة المحلية للموضوع ذات صلة وثيقة بطول الوقت الذي تستغرقه كتابة المسرحبة سواء أقام بها فرد أو فريق يعملون سوية. أما اليوم فإن هذه الصبغة أصبحت لحسن الحظ من اختصاص الصحافة وتضاءلت قيمتها في القصة.

غير أن المدة الكرونولوجية للكتابة قد تلعب في بعض الأحيان دوراً في صميم معالجة الرواية وموضوعها. وأوضح الأمثلة على

ذلك «ترسترام شاندي» ، تلك الفنتازيا المدهشة عن الزمن . ففي القسم الذي يحكي عن مسير أباديه (Obadiah) لاستدعاء الدكتور سلوب (Dr. Slop) ، أو على الأصح المتعلق بتلك الواقعة ، نجد أن الاختلاف في طول المدة الكرونولوجية للقراءة والكتابة يقارن ويقابل بصورة ممتعة بالمدة القصصية ويُجعل ذا صلة بها ، أو بالزمن الذي استغرقه تبليغ الرسالة . ويعيد ستيرن هذا الأثر في عدة مناسبات أخرى ، وبخاصة في حسابه للزمن الذي يستغرقه هو ، أو ترسترام ، لوصف يوم من حياته ، والتعقيدات الناتجة التي لا بد من أن تواجهها خطته لكتابة قصة حياته حتى ذلك التاريخ ، وهو يذكرنا باستمرار بذلك التاريخ كلما تغير . وهو يعطي من حين لآخر تلميحات لارتقاب أمور وقعت مؤخراً - بالنسبة للخطة التي كتبت فيها - كطبيعة علاقته «بالعزيزة جيني» مثلاً ، وهي أمور يقول إنه لا يمكن معالجتها إلا حسب تتابعها ، ولكنه يثبت رياضياً وبكل عناية أنه لن يتمكن من الوصول إليها . وقد واجه بلزاك (Balzac) معضلة غير بعيدة من معضلة ستيرن: وهي التغير في المنظور وفي النظرة إلى الحياة ، في الشخصيات وفي الآراء ، الذي تسببه كتابة رواية تغطي مثل هذه الفترة الطويلة ، فيدركها التقادم وهو مستمر في الكتابة:

وعلى أي حال فإن الزمن يمر بسرعة وتتدفق الحياة الفكرية بقوة ، فتشيخ بعض الأفكار التي خطرت للكاتب وعبر عنها وهو ما زال يطبع كتابه .

ومن الجدير بالملاحظة أن بلزاك في صفحة العنوان من الرواية التي مهد لأحد أقسامها بهذه الكلمات قد استعاد نمط الزمن في «ترسترام شاندي» . وقد أدخل بروست في «ذكريات من الماضي» عامل مدة الكتابة هذا على أنه أحد العوامل المهمة التي تكيف جو

الرواية، وأنه يعدل المنظور ويؤثر في التفسير الذي يتجلى ببطء للماضي المستعاد. كذلك أدخل جيد في «المزيفون» (The Counter-feiters) قيمة الزمن هذه في تقديره للمستويات المختلفة للواقع الذي يتوسط بين الشيء في حد ذاته ونفس الشيء كما يصل في نهاية الأمر إلى القارىء بعد مروره خلال أذهان متعددة تكسر مساره. والكتّاب الذين يكتبون عن كتّاب يستطيعون - وكثيراً ما يفعلون - أن يفيدوا من هذه الناحية للزمن - ومن الأسماء التي تثب إلى الذهن في هذا الصدد غيسنغ (Gissing) وجيد وهكسلي، والقائمة أبعد ما تكون عن القصر.

## المدة الوهمية لموضوع الرواية

## الزمن القصصي

الزمن القصصي، كزمن الساعة للقارئ والكاتب، يعني مدة زمنية، أي ما مر من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة. فخلال بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق. ومقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك، هناك الزمن الذي يتم إدراكه، أي الزمن الذي يغطيه مضمون الرواية. ويسمي توماس مان الزمن الثاني في «الجبل السحري» «الزمن النسبي» للرواية، ويسمي الأول «الزمن الحقيقي» لها. فالزمن القصصي قد يمتد عبر بضعة أجيال، كما هي الحال في ملاحم الأجيال التي ازدادت شعبيتها منذ أيام زولا (Zola) وبطلر (Butler) إلى أيام مان وغولزويرذي (Galsworthy) والعديدين من مقلديهم وأتباعهم. فالزمن القصصي قد يستمر مدى حياة كاملة كما

في رواية أرنولد بنيت «حكاية العجائز» (Arnold Bennett: Old Wives Tale) أو جزء من حياة أفراد، فيبدأ منذ التقاء البطل والبطلة إلى أن ينتهيا إلى «السعادة والرفاء»، أو يكون على مدى يوم واحد كما في رواية جيمس جويس «يوليسيز»، أو حوالي ساعة في حفل شاي كما في رواية فيليب توينبي «حفل شاي عند السيدة غودمان» (Philip Toynbee: Tea with Mrs. Goodman)، أو دون ذلك كما في رواية هوراس مكّوي «ألا تقتل الخيل؟» (Horace McCoy: They shoot horses, don't they?) حيث يسجل ما يستعيده رجل في ذاكرته أثناء الدقيقة أو الدقيقتين اللتين يستغرقهما القاضي للنطق بحكم الإعدام عليه. وبطبيعة الحال يجب ألا يغيب عن الذهب أنه عندما يكون الزمن القصصي الذي تغطيه الرواية قصيراً جداً فإن هذا الزمن يكون على واحد فقط من مستويات الزمن التي تنطوي عليها الرواية، لأن حياة الأشخاص الرئيسيين فيها تدفع بكاملها إلى تلك الفترة بأدوات مختلفة كاسترجاع الماضي أو تيار الوعي أو مراوحة الزمن.

غير أن التفاوت الهائل بين زمن الساعة للقارئ والزمن القصصي قلما يشكل صعوبة بالنسبة للخيال.

من السهل - يقول الدكتور جونسن - تصور مر السنين كمر الساعات. فنحن يسهل علينا أن ندرك بالفكر الزمن الذي يستغرقه الفعل الحقيقي. ولذلك نتسامح في اختصاره عندما نرى محاكاة لذلك الفعل فقط.

ومع أن ما يتوقع من الخيال في هذا الصدد هو في المسرحية أكبر منه في الرواية، فإن على الرواية عبئاً إضافياً، وهو أن توجد إحساساً بالاستمرار بين مشاهد المسرحية لأن معادل الستارة لا

يستعمل في الرواية إلا نادراً. فالزمن القصصي في الرواية عنصر لا يمكن اجتنابه. وباستثناء الأفلام، فإن هذا الزمن غير موجود في أي من أنواع الفن إلا في الفنون التي تتخذ اللغة واسطة لها، وإن كان في التتابع عند هوغارث (Hogarth) مثلا - والذي يحكي قصة ممتدة في الزمن - محاولة لتحقيق تأثيرات مماثلة، كما أن الرسامين المحدثين قد جربوا نقل انطباع المدة الزمنية عن طريق واسطة ساكنة. والفرق بين زمن الساعة للقارئ والزمن القصصي في محتوى الرواية يضع الكاتب في مواجهة مشكلات أسلوبية أساسية كتغير سرعة الحركة والنسج والاستمرار والاختيار. وهذه من شأنها أن تجعل استخدام أدوات كالتقصير والتداخل أمراً ضرورياً. وهذا كله متكلف عند الحكم عليه بمقاييس الحياة الواقعية، ولكنه لا يلقي على خيال القارىء عبئاً لا يطـاق. إن وهم الحقيقة الذي يأمل معظم الروائيين في خلقه في ذهن القارئ يعتمد على التقبل الصامت لكثير من الأعراف، فلا يهم كثيراً إضافة واحد إليها أو إنقاص واحد منها. وكيف يغص بالبعوض من ابتلع قطار الإبل.

الوهم - إذا سمح بالأوهام - ليس له قيود تحده.

## النسج والاختيار

إن درجة التفاوت بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي لها صلة واضحة برقة النسج وكثافته. فمن البديهي أن رواية قصيرة تغطي جيلاً كاملاً بصورة متساوية ينبغي أن تكون أكثر انتقائية في اختيار الوقائع الذهنية أو المادية التي تعرضها من رواية طويلة تغطي ساعة واحدة من الزمن القصصي. فرواية «حياة وموت هاريت

فرين»(Life and Death of Harriet Frean) مثلاً ، التي تغطي على قصرها نحو سبعين سنة ، لا يمكن أن توصل الدقة والكثافة والمتانة في حياكة الإدراك الحسي الذي يمتاز به وصف يوم واحد في رواية مثل «السيدة دالواي» (Mrs. Dalloway). وكان هنري جيمس وبروست يفضلان دائماً مد القطع الصغيرة من الزمن لإعطاء انطباع الكمال والاستمرار ضمن حدود وحدة الزمن المختارة، وكانا يضحيان عامدين بالسرعة والاهتمام الذي تثيره الحركة والتعبير لإيجاد تطابق أقوى بين حركة الحياة ، أو على الأصح حركة التفكير والشعور ، وتصويرهما لها . غير أن الكتّاب ، وبخاصة الذين يغطون فترة طويلة من الزمن القصصي ، لا يحاولون عادة معالجة الفترة كلها بالسوية أو بعث وهم الاستمرار ، فهم يتركون فجوات زمنية في قصصهم . والعبارة المختصرة - كقولهم «ومرت عشر سنوات» - أو الوصف السريع الموجز للتغيرات التي طرأت في تلك الأثناء ، تكفي لإقامة جسر بين الفترات التي اختاروها وحظوها بمعالجة أوفى . وقد برر فيلدنغ - مع غمزة ماكرة لرتشردسن - طريقة الاختيار بالقفزات الزمنية في أحد الفصول الاستطرادية التي قدم بها لكل كتاب من «توم جونز» (Tom Jones) ، وهو يعلن هناك رفضه

تقليد القاصّ المؤلم الذي يحبّر المجلدات الكبيرة ، وتدفعه رغبته في المحافظة على انتظام مسلسلته إلى الظن بأنه ملزم بملء ورق كثير بتفصيلات الشهور والسنين التي لم يقع فيها شيء يذكر بنفس القدر الذي يمنحه للفترات المهمة التي حفلت بأعظم المشاهد ممثلة على المسرح الإنساني . . . ويبدو أن الكاتب في الحقيقة يظن أنه ملزم بمواكبة الزمن الذي هو أمين عليه . وهو كمعلمه يسافر ببطء عبر قرون من بلادة النساك ، عندما كانت الدنيا تبدو نائمة ، كبطء سفره

عبر العصر المتألق النشط الذي خصه الشاعر اللاتيني الممتاز بالثناء العظيم . . . والآن ننوي أن نقتفي في الصفحات التالية طريقة مخالفة . عندما يعرض لنا مشهد غير عادي (ونعتقد أن الحال كثيراً ما تكون كذلك) فإننا لن نذخر جهداً أو ورقاً في عرضه للقارئ بالتفصيل . ولكن إذا مرت سنون كاملة ليس فيها ما يستحق الملاحظة فإننا لن نخشى أن يكون هناك فجوة في قصتنا ، وإنما سنمضي بسرعة إلى أمور أخرى ذات بال ، وندع تلك الفترات دون ان نلتفت إليها بقليل أو كثير . . . ولذلك ينبغي ألا يفاجأ قارئنا إذا وجد في هذا العمل بعض الفصول قصيرة جداً وبعضها طويل ، بعضها يتناول يوماً واحـــداً فقط ، وبعضها عدداً من السنين ، أي ينبغي ألا يفاجأ إذا وجد القصة تقف أحياناً دون حراك ثم تطير طيراناً في أحيان أخرى .

ومع ذلك فإن من الجدير بالذكر أن فيلدنغ لا يستطيع تفادي ضرورة الانتقاء حتى ضمن الفترات القصيرة التي يخصها بالوصف المفصل ، وذلك رغم أنه يصف الأفعال الخارجية لا ما يدور في الأذهان .

ولكن ليس كل الروائيين مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة . وبدلاً من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر ، فإنهم يفضلون أن يحققوا قدراً أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة ، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي . لقد كانت الحلقة المفردة التي يعرض فيها الماضي أداة مشتركة في القصص الرومانسية المبكرة ، قياساً على ما يفعله شعراء الملاحم الكلاسيكيون . ومع أنها ظلت تستخدم بصورة عامة من قبل

بلزاك ومن جاءوا بعده، فقد وجد أن من عيوبها أنها تخلخل التوازن والتناسب في الرواية ككل، وأنها تعيق الإيهام بالفورية الدرامية لكونها جزءاً لا يستهان به من القصة حدث في الماضي، في حين أن القارئ يشعر أن الجزء الرئيسي منها يحدث الآن.

وهناك أداة أخرى تستعمل في رواية تيار الوعي. فهي، بنقل الوقائع إلى المستوى الذهني، تستغني عن التركيب الكرونولوجي واستمرارية الحركة إلى الأمام، لأن هذا الترتيب وهذه الاستمرارية لا يصحان إلا مع المعايير الخارجية، وليس لهما مبرر (سوى ارتياح القارئ) في العمليات الذهنية حيث تتبع التداعيات في الذاكرة قواعد للترتيب بالغة الخصوصية والفردية.

ومراوحة الزمن (time-shift) من الطرق الأخرى لتوزيع مادة العرض على القصة كلها. وهي في الواقع تصيّر الضرورة تفنناً إذ تجزئ الترتيب عن عمد، فيضيع كل معنى للاستمرارية، وبذلك لا تلاحظ الفجوات الموجودة بين الأحداث التي تتناولها القصة.

ومن الأدوات الرئيسية المستخدمة لإقامة الجسور فوق الفجوات «التطويل المقصود» (purposed longueur) لإعطاء فكرة عن مرور الزمن. وقد طور هذا الاسلوب كونراد وفورد مادوكس فورد، وأورد الثاني مثلاً لكيفية تطبيقه. غير أن «ترسترام شاندي» استبقت هذه الطريفة كما استبقت طريقة «مراوحة الزمن»، فقد خالف ستيرن الطرائق التي سارت عليها القصص الرومانسية زمناً طويلاً – أي الحلقة المقحمة والاستطراد والحكاية داخل الحكاية – فرد القص أو الاستطراد إلى جوّه بدلاً من تقديمه في فراغ، وبتأكيده على علاقته بمرور الزمن جعله عنصراً وظيفياً، وليس مجرد حلية كما

كان يفعل الكتّاب السابقون . وما يدعى استطرادات عنـــده (لا تعود في الحقيقة استطرادات حالما تصبح عناصر غير قابلة للفصل أو النقل من القصة) تحقق غرضاً متعدد الجوانب: الامتداد وتكثيف الجو وتطور الشخصية واستخدام الموازيات أو المقابلات الإيضاحية، الموضوعية منها والعاطفية .

وأياً كانت الطريقة التي يستخدمها الروائي ، فإنه إذا وجه إلبها كل تفكيره أدرك أنه سيواجه عند كل خطوة ضرورة اللجوء إلى نوع من الانتقاء، فليس ثمة طريقة تتيح له تجنبه ولا أداة لغوية أو بنائية تمكنه من الاستغناء عنه ، فهو ضربة لازب في فن القصة .

الحقيقة أن ثمة حدوداً لما يستطيع المرء إدخالها في القصة ، ولا بد من التضحية بشيء ما . وعلى المرء أن يدع ما يعرف ويتوق إلى استعماله . لماذا؟ ليس لدي أدنى فكرة ولكن هذا هو الحال . هناك أبدا نوع من السباق لإدخال أقصى ما يستطيعه قبل أن يختفي .

وعندما واجهت المشكلة فيلدنغ قرر أن يلجأ إلى القفزات الزمنية بين المعالم الدرامية البارزة . أما اصحاب الحبكة المقفلة فكانوا يفضلون وحدة العمل المسرحية كما عرّفها أرسطو وألا يختاروا للمعالجة سوى العناصر السببية التي تسهم في الحبكة بصورة مباشرة:

ثمة أحداث لا تحصى تقع لشخص واحد فقط وبعضها لا يمكن جمعه في وحدة واحدة . كذلك قد يعمل شخص أعمالاً عديدة ولا يمكن توحيدها في عمل واحد . . . وما دامت الحكاية (الخرافة) محاكاة لعمل فيجب إذاً أن تصور عملاً واحداً كاملاً ترتبط أجزاؤه ارتباطاً وثيقاً حتى لو أن أحدها استبدل به غيره أو نزع من

مكانه لتفكك الكل جميعه أو تبدل ، ذلك أن كل شيء يستبقى أو ينزع دون أن يحدث وجوده أو عدمه فرقاً ملموساً لا يكون ، في الواقع ، جزءاً حقيقياً من الكل .

وجدير بالملاحظة أن كاتباً مسرحياً روائياً - هو هولكروفت Holcroft - ميز ، في مقدمة روايته حول الممثلين ، بين القصة الرومانسية والرواية بالفرق في البناء المتأتّي من اختلاف مبادئ الاختيار . فالقصة الرومانسية تعني عنده .

حكاية عن مغامرات متباعدة ومستقلة . . . أما الرواية فهي نوع آخر . وحدة الحبكة هي الخاصية المميزة لها . . . مجموعة من الأحداث الممتعة في حد ذاتها تجمع بحيث تكوّن كلاً متكاملاً ، والأوضاع غير الضرورية فيها تعتبر عيباً لأنها تنتقص من البساطة اللازمة لعرض ذلك الكل بصورة تظهر مزاياه . وهكذا فإن تلك الأوضاع ، كما هي الحال في المسرحية ، ينبغي أن تعتبر غير ضرورية إذا لم يكن فبها إيضاح أو تحريك للقصة الرئيسية ، أو تمييز لشخصية في المسرحية .

وإلى هذا الأختيار السببي يلتفت ستيفنسن (Stevenson) - الذي كان واعياً لحتمية الاختيار أكثر من فيلدنغ - ويوسع استخدامه ليغطي "الرواية الهادفة" والرواية السردية:

دعه [الروائي] يختر الحافز للشخصية أو العاطفة ويبني حبكته بعناية بحيث تكون كل حادثة تصويراً لذلك الحافز . . . ولا يسمح لنفسه في السرد ولا لشخصيته أثناء الحوار بأن تتفوه بجملة ليست جزءاً لا يتجزأ من مهمة الرواية أو بحث المشكلات التي تنطوي عليها . . . وإضافة ما ليس بذي صلة ليس إطالة للقصة بل دفن لها .

وفي «جيل بلا» (Gil Blas) [قصة رومانسية من قصص البيكارو للوساج "Le Sage" ١٧١٥ -١٧٣٥] أو «توم جونز» أو أية رواية من حلقات أو من قصص البيكارو نجد كثيراً من الأحداث يمكن نقلها من مواضعها أو حذفها دون أن يكون لذلك تأثير هام في الرواية. ففيلدنغ وجميع الذين يستخدمون أسلوب الحلقات يهدفون إلى انتقاء الوقائع، ولكن اختيارهم لها ليس من الضروري أن يكون على أساس السببية، وإنما قبل كل شيء على أساس ما فيها من متعة بمعزل عما سواها. غير ان ما رمى إليه أرسطو هو الاقتصاد الفني والتركيز الذي لا يتأتى إلا باختيار الوقائع ذات الصلة السببية.

وقد ظن زولا والروائيون الطبيعيون والواقعيون أنهم وجدوا الحل لمشكلة الاختيار برفض كل من الحبكة والقصة، ورأوا الرواية الجديدة على أنها

ببساطة مقالة، صفحة من الوجود، سرد لحقيقة مفردة واحدة.

ولتحقيق ذلك يتعين على الروائي

أن يبسّط الحبكة أكثر وأكثر، وأن يطمس الأثر المسرحي والذروة، وأن يعطي القراء ملاحظاته حول الحياة دون أن يلزمهم بأي ترتيب مهما يكن.

ورأوا أنه من قبيل الخيانة للأمانة المقدسة

الاستعانة بسلسلة مصطنعة من الانطباعات

«لأن خليط الانطباعات المضطربة التي تقدمها الحياة»، تختار وفقاً «لفكرة خلاقة مسيطرة». بل على النقيض من ذلك فإنهم كانوا

يصرون على تسجيل الاضطراب كما يفعل العالم الموضوعي في تحليله للكيفية التي يعيش بها الناس. وكانوا يعتقدون أن من واجبهم، من أجل واقعية أوفر صدقاً، أن يسجلوا التناقضات والمفارقات التي لها من الأهمية ما للقطع المناسبة التي تتضافر لتشكل النمط المتصور أو الفكرة للرواية القائمة على الحبكة، وإذا لم تكن لها نفس الأهمية فإنها على الأقل تشغل نفس القدر من وقتنا واهتمامنا. إن التحبب إلى المرأة يشغل حيزاً صغيراً نسبياً من حياتنا، ومع ذلك إذا سلمنا بأن معظم الروايات مرايا صادقة لحياتنا فإنه يشكل وجودنا كله تقريباً. لذلك عارض الطبيعيون الروايات النمطية التي تشكل الحياة في قالب خارج الوجود، وقدموا بدلاً من ذلك «قطعة من الحياة».

عندما ننظر إلى الفن على أنه بحث تتضاءل قيمة التركيب شيئاً فشيئاً إلى الحد الأدنى. ويقول إميل زولا إنه إذا ادعى شخص ما أن القطعة الأدبية مجرد إطار يضاف إلى الحقيقة، وتوقع من الكاتب أن يوظف الملاحظة للابتداع والترتيب، يكون مثالياً مغالياً، وهو ينادي بضرورة تقليد ما. ويقول الواقعيون لا حاجة بنا إلى التقليد الذي اندرس منذ أيام الرومنطيقيين ولا ضرورة هناك لفكرة مسيطرة أو ابتداع أسطورة أو حبكة، أو إقامة مجموعات ومتقابلات وتناسبات وخلفيات. لنأخذ ما تقدمه لنا الطبيعة فقط. وماذا يهم إذا عمي علينا منطق الأشياء؟ فالواقع غير منسجم، وهو دائماً على السطح. فإذا كان الموضوع بكليته أكبر من أن تحيط به عيوننا من الزاوية التي ننظر إليه منها، فليس علينا أن نحاول توحيد أو إكمال ما نراه . . . لنقتطع قطعة من الحياة ونقدمها دون بداية أو نهاية، فالحياة بعد كل ذلك لا تبتدئ ولا تنتهي أمام أعيننا دفعة واحدة، وإنما تمر من أمامنا وتستمر، ولذا فإنها تعبر دون بداية أو حد، مشكّلة سلسلة لا تنتهي.

غير أن أتباع مدرسة «قطعة الحياة» أو ما سماه إدمون دي غونكور (Edmond de Goncourt) [كاتب فرنسي ١٨٢٢-١٨٩٦] «مدرسة الوثائق الإنسانية» لم يقتربوا من التغلب على ضرورة الاختيار، وهذا ما أدركوه هم أنفسهم، فزعموا أن اختيارهم أكثر تمثيلاً ومن ثم أقرب إلى حقيقة الحياة، وفيه على ما يبدو تجنب للمغامرة أو العقدة الكتبية (la machination livresque)، ولكنهم أحجموا عن متابعة منطقهم خطوة أخرى رغم تنبيهاتهم المتكررة بأن الروائي يجب أن لا يقطّع الحياة إلى أنماط جمالية أو أن يوجد تناسباً حيث لا يوجد تناسب، ووقعوا تحت طائلة مناقضة أنفسهم بالتطرف في الاختيار عن طريق الترتيب والتوازن. فالقطعة الواقعية من الحياة يجب أن تعرض الشخصيات والوقائع المركزية على قدم المساواة مع أية شخصيات أو وقائع أخرى قد تدخل حيز المعالجة، وكل ما يجاوز المنطقة الزمانية - المكانية من حوادث وأشياء وأناس يجب أن يلقى نفس القدر من انتباه العالم المشاهد غير المتحيز الخالي من المصلحة، وأن يعطى الوزن أو التأكيد الذي يستحقه في الصورة. غير أن الواقعيين أيضاً عزلوا الشخصيات الرئيسية عن محيطها، وحذفوا أكثر الناس الذين التقوهم ومعظم الأشياء التي قاموا بها. فالبطل ما زال في وسط الصورة، ونظّم باقيها بتوازن يجعله بازراً. وهذا تشويه للحقيقة العلمية التي كرسوا أنفسهم لها، فهم ينظمون باستمرار أناسهم ووقائعهم في مجموعات على أساس مفهومهم المسبق للقيم.

وهذا كله يعني في مجمله أن القصة فن وليست علماً. غير أن تطورين آخرين في الأسلوب المستخدم أحياناً في هذا الصدد قد عملا على تضييق الشقة بين «حقيقة الحياة» ومحاكاتها التقليدية في هذا

الاتجاه. وقد ألح أحدهما على عضوية أي ترتيب للأشخاص والوقائع بتفديم قطاعات مستعرضة من المجتمع أو المدينة في منطقة ما أو على خط عرض في لحظة معينة، أو على الأقل في فترة من الزمن محدودة جداً. ورواية رومان «الرجال الطيبو الطويّة» (Les Hommes de Bonne Volonté)، ودوس باسوس «خط العرض ٤٢» (42nd Parallel)، وموكب نائب الملك في «يوليسيز»، والطائرة التي تكتب في الجو في رواية فرجينيا ولف «السيدة دالواي» أمثلة على هذا المخرج. وكان البديل لذلك هو نفيد وجهة نظر الكاتب ووضعه داخل ذهن شخصية واحدة، أو كل مرة في ذهن شخصية ما على حدة. لقد غيّر التسجيل العلمي هدفه، فلم يعد منصباً على الحقيقة في حد ذاتها، فتلك فرضية ميتافيزيقية تفتقر إلى الصحة بصورة عامة، وإنما على ذهن يكسبها الواقعية من خلال المادة التي تسطو عليها، أو من خلال الانطباعات الحسية التي تحدثها أو بفعلها هي، وكثيراً ما يتعذر فصل الاثنين عن بعضهما. وهذا الأسلوب، الذي أحكمه جيمس، قد انتقل خطوة أخرى على يد كتّاب تيار الوعي. فقد وقف جيمس عند الرؤية البؤرية للعقل المفكر، أما كتّاب تيار الوعي فإنهم ذهبوا أبعد من ذلك واستحضروا الرؤية الهامشية والدهن المشغول بأحلام النهار. لقد جعلوا دأبهم

أن يكشفوا بأي ثمن ترجرج الشعلة الداخلية البعيدة التي نومض برسائلها عن طريق الدماغ.

وهم يحاولون فوق ذلك أن يسبروا أعمق مستويات الطبيعة الإنسانية وما قبل الوعي والعقل الباطن، وأعماقاً حيث التجربة والإدراك لا ينطلقان كلية أو بصورة رئيسية من واسطة كلامية، وإنما

هما ملموسان ومتحركان ومرئيان ومسموعان. وهكذا تميع بناء الرواية عندهم

إلى تيار لا يتوقف من الوقائع الموضوعة في تيار لا يتوقف من التعليقات المبتسرة من الداخل والخارج.

ولكنهم، مثل بير جنت (Peer Gynt) وهو يقشر البصلة البرية بحثاً عن النواة أو جرثومة الحياة، وجدوا أن

اللب الداخلي ليس إلا قشوراً تصغر وتصغر.

وهنا يتهاوى آخر دفاعات الشكل في القصة وينهار. فليس هنا ترتيب أو تركيب للصورة، ومع ذلك لم يمّح الاختيار. فكل تجربة دفعته إلى الوراء، وكل تجربة أصبحت غير حقيقية وإنما مسألة تقليد لكون الأشخاص يعيشون خارج القصة، مهما يكن زخم أو طول حياتهم داخلها، ولأنه لا أحد ولا شيء يمكن أن يوصف وصفاً كاملاً إلا بوصف كل واحد وكل شيء، ولأن الجزء يتضمن الكل.

لقد كان فيلدنغ مستعداً لتضحية الاستمرار من أجل التكثيف والمتعة، وكان بإمكانه تحقيق التكثيف والمتعة باختيار الأجزاء التي يريدها من سلسلة الأحداث التي يريد تغطيتها. وكان مبدؤه في ذلك هو ما عبّر عنه أحد النقاد المحدثين:

من مسيرة الوقائع المستمرة . . . هناك عدد قليل . . . ذو زخم عاطفي، ومن ثم ذو أهمية للقصة أوحتى ذو صلة بها.

وما فاته إدراكه هو أن ثمة اختياراً يفعل فعله داخل أجزاء السلسلة بغض النظر عن قصرها باعتبار الزمن القصصي، أو عن طول معالجتها باعتبار زمن القراءة الكرونولوجي. وهذا النوع الثاني من

الاختيار هو على وجه التحديد أكثر ما يستهوي الكاتب الحديث، ولكنه يلقي صعوبات هائلة على عاتق القارئ والكاتب معاً، لأنه يواجه أعتى مشكلة في الأدب، وهي العلاقة بين التجربة والقيود المتأصلة في الواسطة التي تحاول نقل هذه التجربة.

لا يوجد في كل ما كتبه شيكسبير كلمات تكفي للتعبير عن جزء يسير من تجربة شخص في ساعة.

لقد أصبحت مشكلة القصة عند هؤلاء الكتّاب قضية دلالة سمانتية (دلالة لفظية لغوية)، وبات أي أمل لديهم في سد الفجوات والتعبير عن مدة مستمرة محكوماً عليه مقدماً بالخيبة.

لرغبتي في تضخيم هذا الكتاب لم أعد أعرف كل ما تضمنه، ومع ذلك فإن هذه الرغبة ما زالت تضايقني.

إن اللغة لا تستطيع نقل تجربة لاكلامية، ولكونها خطية وتقوم على التتابع فإنها لا تستطيع التعبير عن تجارب متزامنة، ولكونها تتألف من وحدات منفصلة قابلة للتجزئة، سواء أكانت كلمات أو مجموعات من الكلمات، فإنها لا تستطيع كشف التيار غير المنكسر لعملية العيش. فالحقيقة لا يمكن التعبير عنها أو نقلها، وإنما يمكن تخيّلها فقط

... لا تجربة مباشرة
لوقائع غير متواصلة
وكل حدس يلمّ بأذهاننا يسخر
من منطق الساعة الشكلي.

وقد عبر موباسان عن هذا الأمر بوضوح شديد في تحليله لما

يسمى «واقعية» في القصة:

من المستحيل قص كل شيء، لأن كل يوم بستغرق مجلداً كاملاً لسرد جمهرة الوقائع التافهة التي تملأ وجودنا. لذلك يبقى أمامنا خيار أساسي واحد - وتلك أول ضربة توجه إلى نظرية «كل الحقيقة». . . فنقل الحقيقة إذاً ينحصر في بعث خيال كامل للواقع تبعاً لمنطق الحقائق العادي دون محاولة نسخها في فوضى تتابعها. ولذلك توصلت إلى الاستنتاج بأن «الواقعيين» الموهوبين يجب أن يسموا أنفسهم «تخيليين».

وتقديم «منطق الحقائق العادي» بدلاً من «فوضى تتابع» مفارقات الحياة المشوشة يعني أن الكاتب يحاول أن يفرض هدفاً على نمط الحياة أو أن يستمده منه. والبديل الاكتفاء بتقديم صورة للحياة كما هي بأقرب ما يسمح به التعبير اللفظي. ويرفض كثير من الكتّاب المحدثين الوقوف في جانب معين، أو الحكم على هذا الجانب أو ذاك، أو إعطاء ترجمة شخصية للحياة، ويحاولون بدلاً من ذلك تقديم نسخة لعملية العيش كما يسجلها مسجل عالي الحساسية.

يحاولون أن يزدادوا اقتراباً من الحياة . . . حتى وإن اضطروا من أجل ذلك إلى اطراح معظم الأعراف التي درج الروائي على مراعاتها. لنسجل الذرات حال وقوعها على الذهن حسب ترتيب وقوعها، ولنتبع النمط الذي يطبعه كل منظر أو حادثة على الوعي مهما يبدو متقطعا أو متنافراً.

لمثل هذا الكاتب فقط لا تقدم الحياة فترات فارغة ليست جديرة بالقصة. فاللحظات غير المهمة، الفجوات بين ذرى حدة الانفعال، مليئة بالنشاط في مستوى معين من التفكير أو الشعور أو

الإثارة كالفترات الأخرى الأوفر نشاطاً. غير أن مشكلة أخرى تذر بقرنها بالنسبة لهؤلاء الكتّاب. فالفرق بين الحياة والفن هو في نهاية المطاف فرق في الشكل، ولا بد من بروز نمط من نوع ما من فوضى المفارقات. وهذا ما جعل جويس يفرض نمطاً صارماً في «يوليسيز»، ومن هنا كان الغرض الذي تعبر عنه الرواية الهادفة بالتفسير والاختيار. وهذا الشكل الأرقى لا يستوجب التناسق المتكلف الذي تحرص عليه الرواية النمطية، ولكنه يستوجب الدلالة، وإلا فإن الرواية تصبح من الناحية الجمالية فاقدة الغرض ولا معنى لها كعمل فني.

يجب أن تأخذ كثيراً من السمات على أنها شيء مسلم به، وأن تشير إليها بطريقة توحي بأنها أصبحت اصطلاحية. أما إذا أردت أن تحصل على حقيقة كاملة فإن ما تحصل عليه هو صورة مشوشة.

ومهما تكن وجهة نظر الكاتب فلا بد لمبدأ الاختيار من الدخول من ناحية ما، فهو شيء تقتضيه طبيعة الواسطة. وتتبدى قدرة الكاتب في ما لا يكتبه بقدر ما تتبدى في ما يكتبه. فكيفية التوفيق بين هذا الاختيار ونقل الإيهام بالكمال والاستمرار اللذين يتطلبهما فيما يبدو الوصف أو السرد الواقعي، هي من أصعب المشكلات التي يواجهها الكاتب، وكثيرة هي الأدوات وتعديلات الأعراف التي تقوم عليها الرواية للتوفيق بين الاثنين. لقد فحص زولا والأخوان غونكور [إدمون وجول ١٨٣٢-١٨٩٦ و ١٨٣٠-١٨٧٠] فوضى الحياة كما يفعل المراقب العلمي، وحاولا استخلاص المنطق الذي حسباه كامناً فيها. وطرق كل من جيمس وكونراد وجويس طرقاً مختلفة لتقديم إيهام بالكمال غير المنقوص إلى القارئ، وذلك بخلق انطباع بأن الكاتب يسقط هذا الاختيار

الاعتباطي من استجابات الوعي كلياً. وهم يختلفون في الدرجة، ولكنهم حافظوا كلهم على قصد خفي في كتاباتهم، وهو خلق شكل من لا شكلية الحياة، أو إيجاد غرض يعطيها التماسك والدلالة، أو على الأقل تتبع ارتفاع وانخفاض إيقاعي للشدة. وتختلف غيرترود ستاين ودوروثي رتشردسن والسرياليون عن الطرفين في النوع، فهم يكتفون بأن ينقلوا دون ترتيب الانطباع التام عن التيار غير المتقطع، أي مدة الحياة، إذ يمر عبر ذهن شخصية واحدة، على أساس:

أن الحياة اليومية هي حياة يومية إذا كانت أية لحظة في الحياة اليومية التي هي حياة يومية كل ما هنالك من الحياة.

إنهم يحاولون الإيحاء بمستويات الفكر التي ليس لدى الشخصية نفسها معرفة كلامية أو متكاملة بها، أي ومضات الإدراك التي لا توجد كلمات للتعبير عنها. وهذا ما يأملون التقاطه والتعبير عنه بتغيير الأعراف التي تعتمد عليها الرواية واللغة. وبعبارة موجزة فإنهم يدفعون التأكيد على الاختيار خطوة أخرى إلى الوراء.

وعلى وجه التعميم العريض نستطيع القول إن فيلدنغ اختار من الطول وبذلك استطاع أن يفتح منظورات في زمن خطي، وكان اختيار دوس باسوس من العرض وذلك بتقديم مقاطع عرضية مكانية في فترة زمانية محددة جداً، واختارت دوروثي رتشردسن عمودياً من العمق بإنزال محور رفيع يصل إلى أعماق اللحظة الحالية للشعور والإثارة، اللحظة التي تضم في ثناياها الماضي كله.

# الفصل الثامن
# وضع الحاضر في الرواية

## مدار الزمن للقارئ

يحتل قارئ الرواية موقعاً ممتداً في الزمن يتضمن التاريخ الذي قرأ فيه الرواية. وهذا التاريخ قد يقترب كثيراً من تاريخ الوقائع التي يقرأ عنها. ولكن إذا كان الفرق بين التاريخين كبيراً، كأن يكون ما يقرؤه رواية تاريخية، فقد يتعين عليه أن يجهد خياله ليضع نفسه في نطاق الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ويندمج في روح تلك الأزمنة البعيدة. وقد يكون الجهد المطلوب منه أكبر إذا كانت القصة التي يقرؤها والأسلوب الذي كتبت به لصيقين بعصرهما وأصبحا مع مرور الزمن قديمين، وباختصار عندما تكون القصة تاريخية في واقع الحال، لكن مغزاها يعني العصر الذي كتبت فيه . وقارئ القصة التاريخية في القرن العشرين يواجه ابتداء صعوبات ينبغي التغلب عليها، وتشمل هذه الصعوبات تغير المنظور وغرابة الجو. ولكن حتى في روايات تضرب في أعماق روح الفترات التي تتناولها، مثل روايات جورج مور«بروك كيريث» (George Moore: Brook Kerith)

وروبرت غريفز: «أنا كلوديوس» (Robert Graves: I Claudius) وتوماس مان: «يوسف وإخوته» (Thomas Mann: Joseph and his brethren)، فإن القارىء يلقى العون في فهم تلك الأحداث البعيدة بقراءة شرح لها من قبل أحد معاصريه، فيرى بعيني واحد من أبناء عصره يفسر له الماضي. ومن الناحية الأخرى فإنه قد يحس بتوتر أكبرعند قراءة رواية مثل «كلاريسا» (Clarissa) لرتشردسن أو «مول فلاندرز» لدانيال ديفو (Daniel Defoe: Moll Flanders) حيث يصور الوقائع كاتب لم يكن محتاجاً لأن يفصل الشرح لقارئيه الأولين كما يتوقع من كاتب حديث إذا أراد أن يكتب عن الفترة نفسها. وثمة صعوبة أخرى تواجهنا عندما نقرأ رواية قديمة تتناول موضوعاً تاريخياً، وهي أنها تصبح ذات بعدين تاريخيين من حيث التأثير والقصد.

إن التفاعل مع الأحداث التاريخية يتفاوت تبعاً للعصر. فنحن لا نتخذ اليوم، على الأرجح، نفس الموقف العاطفي، أي نفس الميل أو التحامل، تجاه قصة تدور حول الثورة الفرنسية كقارىء قرأها عام ١٨٠٠. فأول قراء «هنري إزموند» (Henry Esmond) أو «معرض الغرور» (Vanity Fair) [هاتان القصتان لثاكري] أو «قصة مدينتين» (Tale of Two Cities) [لدكنز] ربما كان لديهم شعور يختلف كثيراً عن شعورنا تجاه الاستعمار أو الثورة أو حروب نابليون. والكتّاب أنفسهم أبناء عصرهم ويكتبون لجماهير زمانهم، ولذلك فإنهم أميل إلى الكتابة بالمدلولات وانطلاقاً من المواقف السائدة في أيامهم. والمشكلة قائمة في المسرحية. فجماهير شيكسبير فرضت على مسرحياته التاريخية خوفها من الحروب الأهلية الذي ظل قوياً منذ «حروب الوردتين»، وزاده حدة الأخطار

المعاصرة يومئذ وأن الاسرة المالكــة كانت آيلة إلى الزوال. ولكن الجمهور الحديث العادي لا يستطيع أن يذهب لمشاهدة هذه المسرحيات حاملاً إحساساً بنفس الجو، فشحنته العاطفية قد انخفضت قوتها ومن ثمّ انحسرت جاذبية هذه المسرحيات له. وتنازل رتشرد الثاني عن العرش بالإكراه كانت له قيمة مختلفة عندما كان يعتبر انتهاكاً لقانون طبيعي عالمي التطبيق، وينطوي على اعتبارات دينية لا تقل أهمية عن الاعتبارات السياسية. وعلى سبيل المقارنة، ورغم أن بين الظروف بوناً شاسعاً، فإن تنازل إدوارد الثامن عن العرش لم يثر أكثر من إحساس بحرج اجتماعي وشعور بالأسف. وكلما تأخر زمن القارىء زاد مقدار المعرفة المطلوبة منه، واشتد جهد الخيال اللازم لتذوق الرواية تذوقاً تاماً، وتقدير ردود فعل الشخصيات ومغزى الموضوع.

## مدار الزمن للكاتب

إذا كان الكاتب العادي مقيداً بالحدود التي يفرضها عصره، وعليه أن يعكس وجهات نظره، فإن الكاتب العظيم يقف فوق عصره ويراه من عليائه، ذلك أن الكاتب العظيم يكتب دائماً أصدق مما يعرف، ومن خلال قيود واسطته ومعالجته تتوهج إنسانية شامله تتلاشى في ضوئها التشويهات المعاصرة للمنظور أو تصبح غير ذات قيمة. وتتضاءل الطرز السائده ويبقى العنصر الثابت الدائم. «فتيار الزمن، الذي لا ينفك يغسل النسيج القابل للذوبان الذي يحيكه صغار الكتّاب، يمر مرّ الكرام بصخور عظماء الكتّاب». ومع ذلك فإن أعظم الكتّاب يظل موصولاً بعصره، وتظل وجهات نظره، حتى

في تعامله مع الوقائع التاريخية، ملونة بنظرة معاصريه.

مع أن الرواية التاريخية تتناول أشخاصاً ينتمون إلى حقبة أخرى، وربما تناولت أيضاً حقائق من تلك الحقبة، فإن كل ما تصفه هو فضائل العصر الراهن ورذائله.

إن عمل كل روائي، سواء أكان يعالج وضعاً معاصراً أو يقودنا إلى النأي عنه إلى برج عاجي، إنما هو تعليق ضمني أو صريح على الوقت الذي كتب فيه. وحتى الرواية الطوباوية (Utopian novel) عبارة عن صورة سالبة مستمدة من صورة الواقع، وتبين ما يراه الكاتب شراً في عالم يومه. وأشد الكتّاب استقلالاً مشدود إلى روح زمانه بوثاق من حديد. وقصة إيفي دينز (Effie Deans) في رواية سكوت «قلب مدلوثيان» (Heart of Midlothian) تبين الفوارق في التركيز والتفهم عند مقارنتها مع رواية هاردي «تس الديربرفيلية» (Tess of the Durbervilles)، وهذه الفوارق لا تعزى إلى فوارق في العبقرية وحسب، بل تعزى أيضاً إلى العصرين اللذين كتبتا فيهما والجماهير التي كتبتا لها. وقد يكتب سكوت وستيفنسن عن ثورة ١٦٤٥، ولكنهما يريانها في أضواء مختلفة جداً. وقد يعالج باتر (Patter) وغريفز والبارون كورفو (Baron Corvo) [فردريك وليم رولف ١٨٦٠-١٩١٣] فترات متماثلة من التاريخ ولكن مع بون شاسع في الروح. ولا ينحصر الاختلاف في الاختيار وطريقة معالجة التفاصيل أو في مواضع التركيز، وإنما يمتد أيضاً إلى تصور الوضع المركزي والموقف منه.

وإذا كان معظم الكتّاب يواكبون عصورهم، فإنه قد يحدث أحياناً أن يتقدم أحدهم على عصره، فتمرّ فترة من الزمن قبل أن

يستطيع الجمهور اللحاق بأفكاره أو بأشكال تعبيره. وهذه حقيقة مسلّم بها بالنسبة لبليك (Blake) وهوبكنز (Hopkins) و كثير من الشعراء الآخرين، وكثيراً ما يقال ذلك عن هنري جيمس وجيمس جويس و د. هـ. لورنس (D.H. Lawrence) وكثير من الروائيين غيرهم. ولا ينكر بطبيعة الحال أن كل كاتب، بقدر كونه عظيماً وفي الوقت نفسه أصيلاً، عليه أن يوجد الذوق الذي يمكن به الاستمتاع بما يكتب.

ومعنى هذا أن ذلك الكاتب يكتب للأجيال القادمة، ولكن أعظم الكتّاب جميعاً لم يبلغ بهم التعالي مبلغاً يجعلهم يترفعون عن التوجه أيضاً إلى معاصريهم. ومع أنه من المبالغة الأخذ بقول ترولوب (Trollope).

إن الروائي ملزم بالتكيف مع عصره، وهو مكره تقريباً على أن يكون سريع الزوال، فإن الروائي مؤطّر بزمانه حتى عندما يعلو عليه، فأشد العقول أصالة لا يعمل في فراغ.

## مدار الزمن للكاتب الوهمي

هذا وجه للزمن خاص بالروايات التي تكتب بضمير المتكلم، سواء أكانت في شكل رسائل أو يوميات أو مذكرات أو سيرة ذاتية، ونعني به زمن الكتابة للكاتب الفرضي بالنسبة إلى الزمن الذي يفترض أن الحوادث المسجلة وقعت فيه.

لقد كان ستيرن مأخوذاً بالبؤرة المزدوجة، وقد أولاها اهتماماً كبيراً في «ترسترام شاندي». وقد استأثرت أيضاً باهتمام توماس مان:

لا أدري لماذا يستحوذ ازدواج حساب الزمن على انتباهي، أو لماذا أحرص كل الحرص على بيان الزمن الذاتي والزمن الموضوعي، أي الزمن الذي يتحرك فيه الراوي والزمن الذي تتحرك فيه القصة، وهذا تشابك غير عادي في وحدات الزمن ينطوي بالضرورة على ثالث، وهو الزمن الذي يستغرقه القارىء الكريم يوماً ما في قراءة ما كتب، فيتعامل عندئذ مع ترتيب ثلاثي للزمن: زمنه هو وزمن مؤرخ الأحداث والزمن التاريخي.

وقد جهد رتشردسن كثيراً في تبرير طريقته في عرض «أوصاف وتأملات آنية» بواسطة

رسائل مألوفة كتبت للحظتها، والقلب يخفق بالآمال والمخاوف، عن أحداث لم تتقرر بعد.

إن أسلوب الذين يكتبون في ذروة المحنة الحاضرة، والذهن معذب بوخز الشكوك (حيث الأحداث ما زالت في طي القدر) لا بد أن يكون أكثر حيوية وأبلغ تأثيراً من أسلوب السرد الفاتر لشخص يحكي عن مصاعب وأخطار تم التّغلب عليها... والراوي مسترخ هادىء البال، وإذا كانت قصته لا تهزه فما أحراها أن تهز القارىء.

وهناك فرق آخر في التأثير بين رواية سجلت فيها الوقائع عقب حدوثها مباشرة ورواية تروى فيها الوقائع بعد زمن من حدوثها. فالكاتب الوهمي في الثانية يرى حياته منصبّة في نمط معين، أو أنها تخدم غاية مهمة، أو تثبت وجهة نظر معينة. وهكذا نجد ديفو مثلاً يستخدم الومضات الاستباقية كنوع من النبوءة بعد الواقعة لبيين، قبل حدوث شيء ذي بال، أن الواقعة ستثبت الآراء الأخلاقية التي حملها روبنسن كروزو (Robinson Crusoe) في السنين اللاحقة وتبرير

تحذيرات والديه. وهو يسقط باستمرار ذاته الكاتبة فيما بعد على ذاته الفاعلة فيما تقدم، والقارىء يتسك في ما إذا كانت الدروس الأخلاقية التي استفادها من حياته مستمدة فعلاً منها أم أنه لوّن تصويره ليتفق مع أرائه اللاحقة.

وإذا كانت المدة الفاصلة بين الكاتب الوهمي والأحداث التي يقصها طويلة فإن ذلك يكون سبباً في نشوء مشكلة أخرى.

يتعيّن على الكاتب أن يظل كل الوقت قائماً بشخصيتين، فعليه هو أن يفكر كيف كان شعور بطله وقت وقوع الأحداث التي سترو ى وكيف يكون من الطبيعي أن يشعر بها وقت حكايته لها وقد انطفأ حب الاستطلاع، وبرزت جذوة العاطفة، وخمدت لهفة الترقب التي جعلتها مثيرة.

وقد حل بروست المشكلة بأن جعلها موضوعه تقريباً، وبحثه المسهب حول الذوات المتعددة في الشخص الواحد في «الزمن المستعاد» (Time Regained) يشكل الذروة والخاتمة لسلسلة «ذكريات من الماضي» بأكملها. وكثيراً ما يلمح المرء الفجـوات بين الفعل وتسجيله في رواية ديفو:«مول فلاندرز». فمول التائبة تلوّن سجل خطاياها بألوان قاتمة وتنسب إلى نفسها وقت الإقدام عليها تأملات ودوافع شريرة، لا رغبة في صدق السرد، وإنما من أجل الدروس الأخلافية التي وعتها في وقت متأخر جداً.

أما روكسانا (Roxana) [في رواية ديفو الأخرى] فإنها تحذر قراءها قائلة:

لا يستنتجن أحد من النجاح الغريب الذي صادفته في كل أفعالي التسريرة، والثروة الطائلة التي يسّر لي هذا النجاح جمعها،

أنني كنت سعيدة أو مطمئنة الخاطر. لا ، لقد نفذ سهم في كبدي وكانت النار تشتعل سعيراً في داخلي حتى في أوج الفرح.

ولكن ما تدعيه من شعور بالتبكيت وقت اقترافها الأفعال المنكرة لا يوحي بالصدق، ويكذّبه في الحقيقة عبارات الرضا عن نفسها بعد كل عمل مشين تنحي روكسانا الكاتبة على نفسها من أجله باللوم والتقريع:

لم تعش امرأة مثل حياتي قط : ستة وعشرون عاماً من الشر والفجور دون أدنى بادرة من تقريع الضمير أو الشعور بالندم، ودون أدنى رغبة في التوبة.

ولا يستطيع المرء في أي وقت قبول تحليلها لدوافعها أو حالتها النفسية إلا إذا صرف النظر عن رغبتها فيما بعد في أن تجعل من أفعالها الشريرة عبراً تجنّب بها غيرها من الوقوع في مثلها. وكما هي الحال عند مول فلاندرز، هناك شخصيتان متراكبتان على بعضهما، والانطباع عن التي تفعل منهما يلوّنه ويحرّفه تفسير التي تروي. فإذا استطاع المرء أن يتخيل مول فلاندرز أو روكسانا تكتب يومياتها، فإن تلك اليوميات ستكون مختلفة جداً عن مذكرات العجوز النادمة عندما أصبحت لذة الرذيلة، في أحسن الأحوال أو أسوئها، شيئاً معدوماً حتى لدى أعتى الآثمين. أما والحالة هذه - حتى عند سرد الحقائق عارية ناهيك عن بيان المشاعر المعاصرة التي تثيرها تلك الحقائق - فإن المرء يشعر بالازدواج : المرأة كما هي والمرأة التي تخيلتها فيما بعد أو أرادت أن تتخيلها كما كانت عليه في الماضي.

وديفو نفسه أصيب بشيء من وخز الضمير الفني عندما صحا

على ازدواج البؤرة في الشخصية التي صورها وفي نفسه . فهو مثل رتشردسن يحب الكتابة في مواضيع معينة ، وربما ذهب إلى أبعد مما تقتضيه حبكة روايته، كواقعة الفجور بإيمي خادمة روكسانا في حضرة سيدتها. وقد حاول أن يتستر أمام قرائه بادعاء أن روكسانا:

كثيراً ما تعود على أفعالها بالشجب والإدانة. وما أكثر ما قرّعت نفسها بأقسى العبارات وأهابت بنا إلى التفكير السوي في مثل هذه الحالات.

ولكن المرء يظل غير مقتنع تماماً بأن ديفو قام بوصف هذه الجرائم ، وبهذا التفصيل الدقيق ، مدفوعاً بروح التضحية من أجل التنوير الروحي لإخوانه من بني البشر. ففي «مول فلاندرز» يقوم بنفس الخداع فيما يتعلق بشخصيته الرئيسية ، فيقول إن مول امرأة تائبة كما يتبين من طريقة سردها :

إنها لا تذكر سوءاً إلا مشفوعاً بذمّه وإدانته ، ولا شيئاً من الفضيلة والعدل إلا وتتبعه بما يستحقه من الثناء.

ومع ذلك فإنه يقر في موضع آخر من المقدمة نفسها بأنه كان عليه أن يصلح القصة ، بحكم كونه «المراجع» لمذكرات مول ، لان النسخة التي وصلته بادىء ذي بدء كتبت بلغة أقرب ما تكون إلى لغة امرأة لم تزل في نيوغيت (Newgate) منها إلى لغة امرأة تائبة ذليلة كما تتظاهر فيما بعد.

لا بد من إعمال مبدأ الاختيار بكل صرامة في الرواية بضمير المتكلم التي توهم بأنها كتبت بعد مدة طويلة من وقوع الأحداث التي تقصها.

عندما أنظر إلى حياتي من بعيد أراها وكأنها قد تقلصت بعملية ذهنية من نوع ما. فعشر سنوات طويلة بطيئة من العذاب والألم تعود اليوم إلى الذاكرة في بضع عبارات قليلة.

أما رواية اليوميات أو الرسائل فإنها، من الناحية الأخرى، تستطيع إدخال قدر أكبر من طبيعة الحياة العشوائية التي قد لا يكون لها أثر ظاهر في الأحداث الرئيسية في ذلك الوقت. ويتابع القارىء الوقائع وقت حدوثها، فليس هناك فارق زمني بين الواقعة ووقت تسجيلها مثلما يحس المرء عندما يسلّط عليها نمط معين في وقت لاحق، بعد أن تكون مضاعفاتها قد زالت.

قال ويتلي (Whately) [١٧٨٧ - ١٨٦٣] في معرض تحليله لأسلوب الرسائل: هذه الروايات عرضة لأن تصبح مملّة جداً، لأن إضفاء مظهر الواقعية على الرسائل (وبدونه ينتفي الغرض الأول منها) يقتضي تضمينها قدراً كبيراً من المادة التي لا تقدم ولا تؤخر في القصة.

وقد قال رتشردسن في تبرير لجوئه إلى هذه الطريقة إزاء النقد الذي وجّه إلى بطء الحركة في الكتابين الأولين من «كلاريسا»:

لقد اقتضت الضرورة في أحيان كثيرة إيراد تفاصيل ثانوية جداً إبقاء على سيماء الاحتمال التي لا بد من المحافظة عليها في قصة وضعت لتمثل الحياة الواقعية.

ثم يقتبس بارتياح مراجعة معاصرة عزت هذه

التفاصيل الدقيقة للوقائع والعواطف والمحادثات بين أطراف القصة إلى

الدفء والروح اللذين تبعثهما العاطفة التي يفترض أن تكون مسيطرة في حينه، وبكل الخصائص المميزة التي تستطيع الذاكرة توفيرها في قصة تحكي عن أحداث وقعت قبل مدة وجيزة.

## مدار الزمن لموضوع الرواية

لموضوع الرواية تاريخ وإطار زمني يخصانه. فالموضوع قد يكون معاصراً للكاتب كما هي الحال في «توم جونز» و«كلاريسا»، وقد يكون تاريخياً مثل «كونتن ديروارد» (Quentin Durward) [لسكوت] و «هنري إزموند»، وقد يعالج المستقبل كما في الروايات الطوباوية مثل «العالم الجديد الجميل» (Brave New World) و«أخبار من المجهول» (News from Nowhere) وقد يصبح تاريخياً مع الزمن ويغيب في الماضي بعد أن كتبه الكاتب عن أحداث معاصرة له. وقد يكون هناك مزيج من أنواع متعددة كما في رواية كابل: «جيرجن» (Cabell: Jurgen) أو «أورلندو» (Orlando) لفرجينيا ولف و«حس الماضي» (Sense of the past) لهنري جيمس، فهذه كتبت على المستويين التاريخي والمعاصر، أو «رعد على التسمال» لمورلي (Morley: Thunder on the Left) [روائي وصحفي أمريكي ١٨٩٠-١٩٥٧] التي كتبت على المستويين المستقبلي والمعاصر، فمثل هذه الروايات يتطلب تجزئة الانتباه مع تزامن الفهم. أما روايات الأجيال (saga novels) التي كتبها زولا وغولزويردي فهي تعالج في جانب منها ما يعتبر مادة تاريخية ثم تتقدم حثيثاً إلى الوضع المعاصر. وهناك روايات، مثل «يوليسيز» و «نقل تويت» لستيلا بنسن، كتبت عن العصر الحاضر ولكنها تستمد معناها من إسقاطها خطوة خطوة

على موضوع قديم لم يعالج في حد ذاته ولكنه يظل حاضراً ضمنياً.

والروايات العادية أيضاً تتضمن درجات مختلفة من مضي الزمن. فصيغة الماضي التي تسرد بها أحداث القصة يحولها القارئ في الغالب إلى مضارع تخيلي (fictive present) بينما يشعر بأن المادة المعروضة واقعة في الماضي بالنسبة إلى الحاضر. فروايات «تيار الوعي» التي تعنى بصورة رئيسية بماضي الشخصيات بصفته ماضياً، تكشف ذلك الماضي على أنه حاضر في الوعي المباشر، أي الحاضر القصصي (fictional present)، لتلك الشخصيات. وهذا بذكرنا برأي ت. س. إليوت (T.S. Eliot) الشهير في التراث في الأدب الأوروبي الذي

له وجود مزامن ويشكل نمطاً مزامناً.

ويبدو أنه ينظر إلى فكرة برغسون عن «المدة» (durée). والروايات التي تستخدم «مراوحة الزمن» بصورة ملحوظة تغير مداره باستمرار، فكل مرحلة تعامل باعتبارها حاضراً قصصياً، أو كما سماها هنري جيمس «مناسبة مميزة» (discriminated occasion)، دون إشارة إلى المركز الزمني الذي تشغله عندما تنسب إلى مرحلة أخرى.

وللرواية التاريخية البسيطة تنوعها الزمني الخاص بها، فقد تكتب وكأن الكاتب معاصر وهمي، وهو الكاتب الفرضي للمذكرات أو اليوميات، أو تكتب بمعرفة غيرمحددة، أي أنها لا ترى من خلال النظرة المحدودة للمعاصر وإنما بالحس التاريخي الأوسع لدى عصر لاحق على ضوء ما حدث منذ ذلك الحين.

وتنطوي القصة الطوباوية على صعوبات من نوع خاص، فهي توحي ضمناً بأنها كتبت في وقت ما في المستقبل أبعد مما تصفه أحداثها، بحيث تقع الأحداث في الماضي النسبي للكاتب الوهمي وإن تكن في مستقبل القارئ. ومع أن القراء اعتادوا القيام بنقلة خيالية من الماضي الذي تكتب فيه الروايات جميعها إلى «حاضر تخيلي»، فإن نقل صيغة الماضي إلى مستقبل كرونولوجي يحس به الخيال كحاضر تخيلي يعتبر زائداً عن الحد، فالتخيل التام للمستقبل قلما يتم إيصاله، وربما كان هذا هو السبب في أن كثيراً من الروايات تبدأ من مشهد معاصر لتعود إليه في ذروة القصة.

إن مدارات الزمن للقارئ والكاتب والموضوع مهمة باعتبارها تعين وتمس الوجوه المتغيرة للحضارة والذوق والثقافة والمجتمع، وهي تستثير الاهتمام لأنها قد تتطلب استخدام الكثير من الأساليب والأعراف غير العادية.

إن محاكاة واقع فترة ما لم تسيطر دائماً على الروائي التاريخي مثلما هي الحال الآن. فشيكسبير لم يعان قط وخز الضمير الفني عندما سمح لكثير من المفارقات التاريخية أن تتسلل إلى رواياته. وكذلك كانت الحال بالنسبة لكتّاب القصة الرومانسية الأولين في فرنسا وإنجلترا، فهم لم يحاولوا تقديم أبطالهم التاريخيين بما يتمشى مع زمان أولئك الأبطال، وكانت الموضوعات الكلاسيكية تعالج دون مواربة بمفاهيم السلوك والمواقف المألوفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وكان ذلك بطبيعة الحال نعمة للهجائين، فوجه كتّاب مثل سورل (Sorel) وبوالو (Boileau) [١٦٣٦-١٧١١] أمضى سهامهم إلى هذه المآخذ التي تغري بالرمي.

# التماهي والتحول الزمني

كل ما تستطيعه الرواية، بالمقابلة مع المسرحية التي تمثل على المسرح، هو خلق إيهام بالفورية والمباشرة في ذهن القارىء. غير أن هذا الوهم قد يكون شديد الحيوية بحيث يعطي انطباعاً بالمشاركة الفعلية في ما يجري في القصة. وبينما يقف المتفرج في المسرح موقف المشاهد لما يجري أمام عينيه حيّاً بالفعل فإن القارىء الغارق في عمل قصصي يشارك في ما يجري في القصة، ويشعر أنه لا يقف عند التعاطف مع البطل كما هي الحال في المسرحية، وإنما قد يتماهى مع البطل إلى حد لا نجده شائعاً في المسرحية، فهو البطل في خياله ويعاني ويفعل مثله. وهذا ممكن على الرغم من أنه يتابع ما يجري بطريقة غير مباشرة وبواسطة رمزية، وقد تكون مشوّهة، وليس بصورة مباشرة عن طريق حاستي السّمع والبصر، وعلى الرغم من كونه غير حاضر جسدياً، ثم على الرغم من أن معظم الروايات يكتب بصيغة الماضي وبضمير الغائب باستثناء ما يقدّم بالحوار، أي المقاطع المقدمة بصورة درامية.

وكما ذكرنا من قبل فإن الماضي الذي يكتب فيه معظم الروايات لا يمثل قيمة بسيطة لمضي الزمن، وإنما تركيبية معقدة منه ذات درجات مختلفة. ففي أكثر الأحيان توجد في القصة نقطة زمنية واحدة تكون كنقطة إسناد (مرجعية) ينسب إليها سائر الأزمنة. فالحاضر التخيلي يمكن أن يعتبر البداية بالنسبة إلى هذه النقطة. وبعبارة أخرى فإن القارىء إذا كان غارقاً في ما يقرأ يترجم كل ما يحدث من تلك اللحظة في الزمن إلى حاضر تخيلي خاص به،

ويستسلم للوهم بأنه هو نفسه يشارك في الفعل أو الموقف، أو أنه على الأقل يشهد ما يحدث، لا أنه شيء حدث وانتهى. وكل شيء سبق تلك النقطة - كالكشف مثلاً - فإنه يشعر به على أنه ماض تخيلي، وكل ما يأتي بعدها - كالهواجس والتلميحات التي يجدها الروائيون مفيدة في توجيه الانتباه إلى الأمام نحو الذروة أو إثارة التوتر - فإنه يشعر به على أنه المستقبل. كل ذلك قد يكون في صيغة الكلام ماضياً بدرجة واحدة، أما من الناحية السيكولوجية فما أن تتقرر نقطة الإسناد حتى تصبح كل واقعة في سياقها الزمني نقطة في سلسلة الماضي الذي يعتبر «الآن»، وكل ما كان خارج السياق بالنسبة إلى سلسلة النقط تلك يعتبر ماضياً نسبياً أو مستقبلاً نسبياً.

ونجد وصفا جيداً للطريقة التي يفعل بها وهم الفورية هذا في القارىء في رواية فوكنر :«انزل ياموسى». (Faulkner: Go down Moses) حيث يستمع مكاسلن (McCaslin) الشاب إلى سام فاذرز (Sam Fathers) يقص عليه قصة آبائه الهنود :

وبينما كان يتحدث عن تلك الأزمنة الغابرة ومن ماتوا وانتهوا من أولئك الرجال الذين ينتمون إلى جنس غير الذي عرفه الفتى، أخذت تلك الأزمنة الغابرة تفقد تدريجاً قدمها عند الفتى لتصبح جزءاً من حاضره، لا أن ما حدث حدث البارحة بل ما زال يحدث، والرجال الذين كانوا يسيرون في تلك الأزمنة أصبحوا يسيرون فعلاً ويتنفسون الهواء ويلقون ظلالهم على الأرض التي لم يبرحوها. بل وأكثر من ذلك، فقد بدا كأن بعض ما حدث لم يحدث بعد وإنما سيحدث غداً، حتى أخذ يبدو أخيراً للفتى أنه هو نفسه لم يأت إلى الوجود بعد.

هنا نجد أن حاضر القارئ الفعلي ، أي مدار الزمن عنده ، ليس هو وحده الذي ذاب في الحاضر التخيلي للفعل ، وإنما الحاضر التخيلي نفسه يشكل تحولاً تخيلياً من صيغة الماضي التي كتب بها . وللتعبير عن ذلك بشكل أوضح نقول إن شخصاً قد يقرأ اليوم رواية كتبت بصيغة الماضي عن أحداث وقعت ذات يوم من عام ١٧٨٩ ، ويشعر كأن تلك الأحداث تقع الآن في لحظة قراءته عنها وفي حضرته وحضوره . والعلاقة بين صيغ الأفعال المستعملة في الرواية إلى الصيغ التي يحس بها القارئ ، أي الماضي الكرونولوجي للأحداث والحاضر التخيلي الذي يحس به القارئ ، هي كالعلاقة بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر: فماضيُ السرد - **ذهب** - يترجم في الخيال إلى «**أنا ذاهب**» أو «**أنا أذهب**» ، وصيغة الماضي التام - «**كان قد ذهب**» - إلى صيغة المستقبل «**سأذهب**» .

وقد أجريت تجربة لم تعتدها الرواية غير المبنية على «المونولوج الداخلي» ، في الرواية الرائجة بعنوان «شارع القطة المتصيدة» (The Street of the Fishing Cat) ، لم يستعمل فيها سوى صيغ المضارع . وهذا يذكرنا بأسلوب الخطاب الذي يستخدمه أبطال «دامون رنيون» (Damon Runyon) الأمريكيون والكوكنيون (Cockney) الذين يحاولون دائماً إضفاء مسحة الواقعية والحيوية على الأحداث فيروونها بصيغة المضارع : «أروح له وأقول له رأيي فيها» وربما كان مثل هذا القصد وراء استعمال ما يسمى «المضارع التاريخي» وكثرة استعمال صيغة المضارع للدلالة على المستقبل (أغادر في التاسعة ، أذهب السنة القادمة) .

وأحد أسباب الإحساس بمضي الزمن أننا نألف الاشياء أو الوقائع التي نعرف أنها مضت . ولكن يظل صحيحاً أن

هذا الإحساس بالألفة هو تجربة حاضرة، ولذلك يقتضي المنطق أن لا تثير فكرة عن الماضي. ومن الناحية الأخرى فإن انطباعاً حاضراً (أو ذكرى) عن شيء ماض يختلف عن انطباع حاضر عن شيء حاضر ولكنه مألوف من الماضي.

ودون أن نحاول تحليل هذه العقدة السيكولوجية نقول إن القارىء يحس بماضي الرواية حاضراً حتى وإن كانت القصة مألوفة لديه أو قرأها من قبل، لأنه ينقل إلى داته ما تفتقده الشخصيات في أذهانها من إحساس بالألفة الذي هو - كما قلنا - أحد العناصر التي تعطي فكرة مضي الزمن.

## الكاتب المتدخّل

إن النفاوت بين «الآن» المطلقة أو الفعلية للقارىء، أي اللحظة الراهنة للقراءة، ومدار الزمن للأشخاص الرئيسيين في القصة، أي التواريخ التي وجدوا وتصرفوا فيها، هو من الأمور التي تواجه الروائي التاريخي باستمرار وترهق مهارته إلى أقصى حد. غير أن الكاتب الذي يعالج موضوعات معاصرة ليس أقل عرضة لمواجهة هذه المشكلة : كيف يجعل القارىء ينسى الحاضر الخاص به ويغرق في حاضر القصة التخيلي. وقد أشار لام إلى صعوبة التوفيق بيں أنواع مختلفة من الحاضر، ومع أن قوله كان متعلقاً بموضوع آخر فإنه

يناسب موضوعنا أيضاً.

صديقنا المشترك (ب) يقوم في الحاضر الراهن بالكتابة - الآن بالنسبة لي - وهو في صحة جيدة ويتمتع بنصيب معتدل من الشهرة العالمية. . . أما في الحاضر الخاص بقراءتك - الآن بالنسبة لك - فإنه ربما كان على كرسي القضاء أو ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه . . . وهذا الاضطراب في صيغ الزمن، هذا التعارض الكبير بين حاضرين، هو إلى حد ما عام في كل ما يحمله البريد.

إن الفرص الجميلة للمفارقة الكلاسيكية التي يهيؤها استغلال «هذا التعارض الكبير» في الرواية بضمير المتكلم لم يفد منه كتّاب قصص الرسائل، وإن كان ستيرن يستخدمه أحياناً بصورة فعالة في «ترسترام شاندي». وكثير من القراء الحديثين تحيّرهم الطريقة التي ينخعهم بها بعض الروائيين، وبخاصة السابقبن منهم، من الحاضر التخيلي إلى حاضرهم الفعلي. فهم يخرجون خارج إطار الرواية الخيالي لمخاطبة شخص القارىء واستدعائه من «الآن النسبية» للشخصيات إلى «الآن المطلقة» الخاصة به. وهكذا يُنتزع من ساحة المعركة في الماضي البعيد حيث يشاهد أو يمارس أروع الوان الشجاعة الخارقة، ويردّ إلى كرسيه أمام النار، وقد خيم على الدنيا ضباب كثيف، فلا ينفذ بصره إلى ما وراء النافذة. وبذلك تنكسر حالة «تعليق عدم التصديق» التي يستدرج إلى الاستسلام لها إذا كان سيدع نفسه تنقاد وراء وهم الواقع. ومن ثم فإن الإحساس بالفورية والحضور الذي يتمتع به القارىء على مستوى الزمن القصصي تبدده الإشارة الضمنية إلى زمنه الكرونولوجي، أي لحظة الإثارة الحالية عنده، ويصبح واعياً «للتعارض بين حاضرين».

وأكثر تقاليد القصة شيوعاً هو الكاتب العليم بكل شيء. غير أن أبسط تلميح من الكاتب إلى كونه عليماً يكفي لمسح وهم الحاضر التخيلي الذي حرص على إيجاده.

إن هدف الروائي هو إبقاء القارىء غافلاً تماماً عن كون الكاتب موجوداً - حتى عن كونه يقرأ كتاباً. وهذا لا يتأتّى إلى النهاية، ولكن يمكن جعل القارىء مستغرقاً جداً، وكلما جعلته غافلاً تماماً عما حوله كان نجاحك أكبر.

واللذان اقترفا أفظع إجرام بحق المبدأ القائل بأن الكاتب يجب ألا يقحم نفسه ككاتب في الرواية هما تاكري وترولوب. وإذا أخذنا مثلاً نموذجياً من «معرض الغرور» فإنه يكفي للتدليل على كيفية تبديد وهم القارىء بالمشاركة في الزمن والفعل تبديداً كاملاً:

وإذا كان الكاتب الحالي قد ادعى قبل بضع صفحات أنه يملك ميزة اختلاس النظر في غرفة نوم الآنسة إميليا سدلي (Amelia Sedley) وأنه، بمعرفة الروائي العليم، فهم الآلام والعواطف الرقيقة التي كانت تتقلب على تلك الوسادة البريئة، فلماذا لا يعلن عن نفسه أنه موضع ثقة ربيكا (Rebecca) أيضاً وأنه القيّم على أسرار تلك الفتاة وحامل أختام ضميرها؟.

لقد كان لدى فيلدنغ من الكياسة على الأقل ما جعله يقدم اعتذاراً، وإن كان لا يخلو من سخرية، عن السماح لنفسه بالاستسلام لهذا الضعف:

أرجو المعذرة لظهوري لفترة قصيرة مثل الكورس على المسرح... فإنني لم استطع إقناع أحد الممثلين بأن يتكلم

فاضطررت إلى الإعلان.

أما ترولوب الذي لا يرعوي فإنه ينباهى بسوء فعله راضياً عن نفسه، ويقحم نفسه قسراً على وعي قرائه باعتبار أن ذلك مبدأه:

ولكن ليطمئن القارىء الرقيق القلب كل الاطمئنان، فليس مقدّراً أن تتزوج اليانور (Eleanor) المستر سلوب (Slope) أو بيرتي ستانهوب (Bertie Stanhope). وهنا ربما كان من المسموح به للروائي أن يشرح رأيه فيما يتعلق بنقطة هامة في فن رواية الحكايات. إنه يشجب الطريقة التي تنتهك كل ثقة بين المؤلف وقرائه. . . وشريعتنا أن المؤلف والقارىء يجب أن يتحركا معاً في ثقة تامة بين الواحد والآخر.

وقد اعترض لام بشدة على الموقف المتعالي الذي توحي به هذه الملاحظات المقحمة من المؤلف. وقد انتقد ويردزورث على هذا الضعف قائلاً:

إن القارئ الذكي يشعر بالإهانة إذا قيل له: أنا أعلّمك كيف تفكر في هذا الموضوع. وهذا العيب - إن لم يجانبني الصواب - أسوأ ما يكون عشرة آلاف مرة في ستيرن والكثرة الكاثرة من الروائيين والشعراء المحدثين الذين لا ينفكون يرفعون اللافتات ليدلّوا القارىء إلى أين يوجه شعوره. فهم يفترضون ابتداء أن قراءهم أغبياء. . . هناك اتفاق ضمني غير مكتوب بين المؤلف والقارئ: أنا أحكي لك قصة وافترض أنك ستفهمها.

وقد أثيرت اعتراضات أخرى على أسس فنية بحتة. وليس مما يدعو إلى كثير من الاستغراب أن هنري جيمس، الذي كان أول من نادى من حيث المبدأ بضرورة جعل الفن يخفي نفسه في الرواية، لم

يجد من الكلمات القاسية ما يكفي لشجب الوقوع في مثل هذه الزلات :

. باستطراد أو جملة معترضة أو ملاحظة يقولها شخص لنفسه يترك [ترولوب] للقارىء أن يفهم أنه وهذا الصديق الذي يثق به إنما يتصنعان. وهو يقرّ بأن الوقائع التي يرويها لم تحدث فعلاً، وأنا اعترف بأن إفشاء مثل هذه المهمة المقدسة هو عندي جريمة فظيعة.

والحقيقة أن هذه الجريمة تقترف باستمرار ولكن نادراً ما يكون ذلك بالطريقة الفجّة التي تتمثل في القطعة التي اقتبسناها آنفاً. غير أن مجرد التلميح إلى وجود المؤلف يكفي لفقء فقاعة الوهم الرقيقة. صحيح أن القصة لا تستخرج صورة فوتوغرافية للحياة ولا تستطيع استخراجها، ولا ينبغي لها إن استطاعت، وإنما تعلق عليها وتشرحها. غير أن التعليق يجب أن يكون ضمنياً خافياً في الكل، فينمو من داخله ولا يخاط كرقعة عليه من الخارج. فمهما يكن لون الرقعة فإنها تظل رقعة. وأي توحيه للقارىء، إيحائياً كان أو صريحاً، لما ينبغي أن يفهمه عن الأشخاص أو الموقف يكفي لأن يعيده إلى وعيه. فقول الكاتب «بطلنا»، أو حتى وصف منظر طبيعي يقدم من الخارج، وليس كما يراه أحد أشخاص الرواية، يشكل تدخلاً من الكاتب في القصة، ويرجع القارىء إلى الحاضر الخاص به. وإذ يسمع صرير الآلات يتجمد رجال ونساء حقيقيون في هيئة دمى خشبية معلقين بخيوط مرئية يحركها شخص يعرف القارئ أنه هناك ويشعر بوجوده وإن كان لا يراه.

وكان فلوبير (Flaubert) وهنري جيمس يعتبران أن على الكاتب، من قبيل الاستقامة الفنية، أن يبقي نفسه وقارئه خارج

الرواية. ولم يكونوا في ذلك يناديان بمبدأ جديد، فقد لفيت رواية الآنسة إدجورث: «الرعاية» (Edgeworth: Patronage) [١٧٦٧-١٨٤٩] ثناء لأن بد الكاتبة لا بحس بها أبداً (كما هي الحال دائماً تقريباً في الكوميديات الحديثة مما يثير اشمئزاز جميع الذين لديهم قدر معقول من الذوق).

وقال كمبرلاند (Cumberland) [١٧٣٢ - ١٨١١] معتزاً:

إنني أترك المشهد لأشخاصي دون أي تدخل من جانبي، فالتدخل أعتبره تطاولاً لا يغتفر.

وأثنى وايتلي على جين أوستن (Jane Austen) لتطبيقها

قاعدة مهمة . . . أن تقول بنفسها أقل ما يمكن.

واقترح بالنتاين (Ballantyne) [١٧٧٢ - ١٨٣٣] على سكوت باحترام أن عادة الدخول في قصصه للتعليق على أشخاصها وسلوكهم لا تنسجم مع الفن الصحيح. ومع ذلك فإن معظم الروائيين استسلموا لإغراء إبداء آرائهم حول مسألة ما أو توجيه قرائهم ليشعروا بما يريدونهم أن يشعروا به. وبعضهم يفعل ذلك بشكل صارخ أكثرمن غيره. وهذا الاستيلاء الفاضح على وسط المسرح هو الذي أسخط كتاباً يتحلّون بقدر غير طبيعي من الاستقامة الفنية كهنري جيمس.

## الكشف الأولي والموزّع

كانت نظرية الملحمة تقول منذ عهد بعيد بأن السرد ينبغي أن يبدأ من الوسط أو قبيل نهاية الأحداث ثم يتوقف ليقص ما حدث قبل

بداية القصيدة ، وبعد ذلك بستمر في القضية الرئيسية من النقطة التي توقف عندها إلى النهاية . وقد تبنت الرومانسيات الرعوية والبطولية بنية الملحمة هذه في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ثم أضيفت كشوف جانبية إلى الكشف الرئيسي الذي تعرض للتقديم والتأخير حتى أصبح الخيط الرئيسي للقصة شديد التشابك . وقد تقبل جميع نقاد القصة الأولين في فرنسا وإنجلترا هذا التقليد ، وبقي إحدى القواعد الرئيسية حتى وقت متأخر في تاريخ الرواية .

ونجد في كثير من روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تقليداً آخر نشأ من تقسيم الرواية إلى أقسام تكاد تكون مستقلة . وهذه الطريقة مستمدة من بنية الملحمة ، وأبدها نشر الرواية منجّمة في الصحف والمجلات . ولذلك نحد فيلدنغ مثلاً يكرس كتاباً مستقلاً أو حتى فصلاً لحدث عارض أو مجموعة متصلة من الأحداث العارضة . والأحداث ضمن هذه الوحدة تدخل في مادة كشف خاصة بها مع شرح أو تعليق يسبق السرد أو يليه . وأصبحت الرواية أشبه بمهرجان رئيس بلدية مدينة كبيرة ، كل فقرة فيه مستقلة ومميزة ، ولكنها جميعها إذا نظر إليها في سياقها العريض وعلاقاتها المتبادلة تسهم في تطور موضوع واحد واسع .

وكان بلزاك لا بستطيع مقاومة الكشف الطويل المفصل ، وكان على وشك أن نقول للقارىء أية نقطة من القصة الرئبسية ، أو بعبارة أخرى الحاضر التخيلي ، تعتبر البداية . وقد اعترض زولا بشدة على هذا النهج باعتباره فجّاً ولافنّي ، وأثنى على فلوبير لانه قلص إلى حدّ الضرورة الماسة تعداد المقيّم الطويل الذي أثقل به بلزاك بدايات رواياته .

والاتجاه الحديث يقف ضد تقديم الكشف في قطعة طويلة مسترسلة بعد التقديم الأولي للشخصية الرئيسية أو بعد المشهد الأول. ويفضل الكتّاب المحدثون، بدلاً من ذلك، مداخلة الكشف بالخط الرئيسي للأحداث في شكل ومضات متعاقبة أو في مزيج من الومضات الرجعية والاستقبالية. وقد حلل فورد مادوكس فورد بالتفصيل طبيعة أو مبررات الأسلوب الذي سماه هو وكونراد «طريقة الاستدارة الكرونولوجية»(Chronological Looping)، والذي يعرف بصورة عامة «بأسلوب مراوحة الزمن». وكان نهجهما:

أن يوجد أولاً انطباعاً قوياً عن الشخصية ثم يعملان على ماضيها من قبل ومن بعد.

والجدة في هذه الطريقة هي أنها تعالج الكشف كجزء من الفعل الرئيسي لا على أنه ملحق ثانوي له. وبؤرة كون الزمن حاضراً تتحول باستمرار، وكونه حاضراً أو ماضياً نسبياً يذاب عن عمد وتُخلط صيغ الأفعال أو تجعل متداخلة بحيث لا يشعر القارىء بالماضي مستقلاً عن الحاضر، بل داخلاً فيه ومتخللاً له. كل لحظة يراها القارىء تكثيفاً لتاريخ مضى، ولا يعود الماضي مستقلاً أو تاماً وإنما جزءاً دائم التطور من حاضر متغير.

كل من قبل بفكرة الترتيب هذه... لن يجد من غير المعقول أن الماضي ينبغي أن يغير بالحاضر بقدر ما يوجّه الحاضر بالماضي.

لا يوجد موضع في الرواية الحديثة سوى النهاية يستطيع القارىء أن يقول فيه: «لقد بلغت القصة النقطة كذا وكذا». وبالمثل فإن الشخصيات لا تنطلق في تعاقب منتظم خلال الزمن من نقطة إلى أخرى، فتبدأ هنا، وتتوقف هناك، وتنتهي في مكان آخر. وأفعالها

وأفكارها ومشاعرها لا ينظر إليها كصدى ثابتة تحدد ما هو الماضي، فتجربتها كلها داخلة ضمن أية لحظة من حاضرها. وسيرها خلال الحياة لا ينظر إليه كنقطة تتحرك على خط، وإنما كموجة تتزايد وتكبر مع كل لحظة من حركتها. وفي الحقيقة فإن هؤلاء الكتّاب - وهم يضمون أكثر كتّاب مدرسة «تيار الوعي» - لا يوجد بالنسبة لهم ماض بالمعنى المعروف أبداً، وإنما يوجد حاضر متنام، لأنه ليس ثمة جزء من الماضي له ماهية مستقلة، فالكل ينمو ويتغير مع تحوّل الحاضر.

يقول بطل إحدى الروايات الحديثة: أنا جزء من الكل الذي لمسته والذي لمسني، وهو عندي لا وجود له إلا ما أعطيته إياه، فأصبح شيئاً غير ذاته بامتزاجه بما كنته أنا آنئذ، وهو ما زال الآن غير ما هو إذ اندمج بما أنا الآن، الذي هو نفسه تراكم لما كنت أصيره.

وهذه النظرة إلى الحاضر الأبدي الذي ينصهر فيه الماضي هي في جوهرها نظرة حديثة.

... فلسفة الحاضر هي أيضاً في حقيقة معناها فلسفة معاصرينا.

وهي في القصة الحديثة تعني ضمناً إسقاط التتابع الخطي الذي يوحي بأن الماضي مضى إلى غير رجعة، وتستغني عن أسلوب تأخير وتقديم الكشف المستخدم في الملحمة، والذي يضيف مزيداً من التأكيد للتمايز بين الماضي والحاضر، وهي نظرة أساسية لطريقة جويس ودوروثي رتشردسن وجميع الروائيين الانطباعيين. لقد حملوا مقولة هنري جيمس إلى منتهاها المنطقي:

الرواية شيء حي، كلٌّ واحدٌ ومستمر كأي كائن عضوي،

وبقدر ما هي حية يوجد، في رأيي، في كل قسم منها شيء من سائر الأقسام الأخرى.

والأثر الذي تحدثه القراءة يشبه أثر مراقبة لوحة يجري رسمها. فليس على الرسام أن يعمل بانتظام من زاوية إلى أخرى، وليس ملزماً بأن يتم جزءاً من اللوحة قبل البدء بجزء آخر، وإنما هو حرّ في توزيع لمسات ريشته بالشكل الذي يراه مناسباً. فهو وحده الذي يقرر ترتيب وأسبقيات عمله، تماماً كترتيب وأسبقيات عملية النظر إلى الصورة، فحركة عين المشاهد لا تتبع قاعدة محددة. ويكون الإحساس بأثر الصورة ككل عند رؤية الكل، لا بترتيب معين لتتابع الأجزاء وإنما بما يسميه علماء النفس «الحاضر الخادع»- وهو حاضر ذو امتداد زمني ضيق. ومثل هذا الأثر يحدثه الكشف الموزع، إذا كان اصطلاح «الكشف» ما زال منطقباً أصلاً، أما التوليف النهائي للأجزاء وتنظيمها في كل مقبول فهو أمر متروك للقارىء.

## مراوحة الزمن في رواية السيرة الذاتية

إن الرواية بضمير المتكلم، على نقيض ما قد يتوقع، قلما تنجح في الإيهام بالحضور والفورية. وهي أبعد ما تكون عن تسهيل التماهي بين البطل والقارىء، وتبدو ضاربة في الزمن. وجوهر هذه الرواية هو أنها رجعية، وأن هناك مسافة زمنية واضحة بين الزمن القصصي - الذي وقعت فيه الأحداث - وزمن الراوي الفعلي - زمن تسجيله لتلك الأحداث. وهناك فرق جوهري بين كتابة قصة تنطلق إلى الأمام من الماضي، كما هي الحال في الرواية بضمير الغائب،

وكتابة رواية رجوعاً من الحاضر، كما هي الحال في الرواية بضمير المتكلم. ومع أنهما تتساويان في أنهما كتبتا بصيغة الماضي، إلا إن واحدة تحدث إيهاماً بأن الأحداث جارية بينما يشعر القارىء في الثانية أن الأحداث فد جرت.

لذلك يجد قارئ رواية السيرة الذاتبة أن مں الأصعب عليه أن يغرق حاضره الحقيقي في حاضر تخيلي، كما أنه لا يسنطيع أن يغرق ذاته في ذات الراوي. فهو يحس أن ثمة شخصاً آحر يقف بںن «أنا» الرواية و «أنا» القارىء، ذلك أن حضور الراوي يقحم نفسه. ولو أن رواية بضمير المتكلم كتبت كلها بصيغة المضارع - لو كان ذلك ممكناً أصلاً - لبدا فيها من التكلف ما يجعل التماهي مستحيلاً، وغني عن القول إنها ستكون مقصورة على الإثارة والأفكار، مستبعدة كل فعل. وستقحم أيضاً فعل الكتابة نفسه، وبنصها على أىها قريبة العهد تزيد بعداً من الفارئ لأنها لا تنفك تلح عليه بكونها توصل له، وبفعل الإيصال نفسه. وأكثر ما تقترب بصورة طبيعية من الحضور والفورية هو في رواية المذكرات والرسائل، ولكن هذين الشكلين فلما يتغلبان على فقد الألفة التي يوحي بها أسلوب الكاتب العليم.

. . . إنها وهمية حداً، وهي أقرب الطرق في حكاية القصة إلى الطبيعي وأبعدها عن الاحتمال.

وهناك كثير من الصدق في النقد الفرنسي لباميلا وكلاريسا، الذي اقتبسه رتشردسن بكثير من الرضا عن الذات:

كلتاهما رويت برسائل مألوفة من الأطراف المعنبة نفسها وفي نفس الوقت الذي وقعت فيه الأحداث. وفد بسرت هذه الطريقة

للمؤلف كثيراً من المزايا ما كانت لتتأتى له لو أنه اعتمد أي نوع آخر من السرد. فالتفاصيل الدقيقة للوقائع والعواطف والمحادثات بين أطراف القصة معروضة في هذه الخطة بكل الدفء والروح اللذين تبعثهما العاطفة التي يفترض أنها مسيطرة في ذلك الوقت، وبكل الخصائص المميزة التي تستطيع الذاكرة توفيرها في قصة تحكي عن أحداث وقعت قبل مدة وجيزة.

القصص الرومانسية بعامة... غير محتملة ألبتة لأنها تفترض أن القصة كتبت بعد أن تكون سلسلة الأحداث قد أقفلت بالحدث الأخير، وهذا الوضع يتطلب قوة في الذاكرة لا مثيل لها، خارجة عن نطاق الإمكان في الأشخاص المعنيين، تمكنهم بعد بضع سنين من أن يقصوا أدق تفاصيل محادثة عابرة أو أنها تفترض ضمناً وجود ثقة وألفة أشد استحالة بين جميع هؤلاء الأشخاص والمؤلف.

وقد فات هذا النقد أنه حيث تكون الواقعية المطلقة مستحيلة والتقاليد الاعتباطية لا بد منها، فإن الوهم قد يكون أقوى أحياناً من الأقتراب الشديد من الواقع. ثم أن الكشف يصبح عاملاً مربكاً يصعب تناوله في سلسلة من الرسائل. وقد أُلجىء رتشردسن إلى استخدام أدوات معوّقة كالتي تضمنتها الرسالة التالية:

ولكي نضع هذه المسألة تحت ضوء كاشف نجد من الضروري أن نرجع قليلاً إلى الوراء، وربما اضطررنا إلى ذكر بعض الأشياء التي عرفتموها من قبل... وسأقدم لكم فحوى هذه المحادثة التي وصلتني بعد أن أقدم بملاحظة موجزة أو اثنتين. وما كنت لأحتاج إلى إيراد هذه الملاحظة، فأنتم تعرفوننا جميعاً، لولا أن تسلسل أو خيط القصة يستدعي ذلك.

هذا الفضح السافر للضمير الفني مستقبح أكثر من طريقة فيلدنغ المساوية في الفجاجة :

والآن لما كان هذا الكشف على جانب عظيم من الأهمية، فربما كان من الضروري تتبعه إلى منبعه. ولذلك فإننا سنكشف بكل دقة الأمور السابقة التي أدت إلى إنتاجه. وسنضطر لهذا الغرض إلى كشف أسرار عائلة صغيرة ليس لقارئي أدنى معرفة بها في الوقت الحاضر.

إن هذه العوائق التي تعترض سبيل خلق الإيهام بالفورية وتقديم الكشف، إذا أخذت مع سائر أوجه القصور التي تقيد الرواية بضمير المتكلم، تقدم التفسير الكافي لكون كتابة الروايات «في رسائل مسهبة، مسهلة ومدرارة» سرعان ما أصبحت طرازاً عتيقاً مطّرحاً.

. . . إن ضمير المتكلم في القطعة الطويلة شكل محكوم عليه بالهلهلة والنسيب.

هذا ما كتبه هنري جيمس يشرح لماذا رفض أن يجعل أبطاله مؤرخين لأفعالهم وأفكارهم. فهناك حدود لا تستطيع «الأنا» في رواية السيرة الذاتية أن تتخطاها إلا بواسطة حيل متكلفة غير ممكنة. فهو لا يستطيع أن يقدم شخصيته أو أن يحلل ردود فعلها اللاشعورية وأهواءها بصورة مقنعة، مع أن ذلك قد لا يكون عائقاً في قصة تركز على الحدث والمغامرة كما هو في قصة تركز على الشخصية والعوامل السيكولوجية. وهناك صعوبات أخرى تتصل بمعرفة مشاعر الأشخاص الآخرين أو ما يجري خارج نطاق معرفة الراوي

وحضوره. ومن الممكن ملء هذه الفجوات بتقارير الآخرين، ولكن هذا يعبق أيضاً إيصال حس الفورية. أما عندما تروى القصة بصيغة الماضي، أي في الرواية بضمير الغائب، فإن الكاتب لا يعاني مثل هذه القيود لأنه عليم بكل شيء عن الأشخاص وأفعالهم ومشاعرهم، مع أنه قد يفضل - لأسباب أخرى - أن يقصر معرفته اللامحدودة على شخص واحد فقط. لذلك فإن معظم الروائيين يفضلون شكل «الكاتب العليم» على السيرة الذاتية.

## الطريقة الدرامية

عندما يمتنع الكاتب العليم عن إقحام نفسه أو ملاحظاته في عمله، فإن وهم الحضور والمباشرة قد يظل قوياً في ذهن القارئ. ويستخدم الروائي الحديث واحدة أو أكثر من طرق ثلاث ليخدع عقل القارئ ويتسجع خياله على التيه في الزمن: الطريقة الدرامية، الإكثار من الحوار، وجهة النظر المقيدة.

فالطريقة الدرامية ترمي إلى نقل «المعادل السيكولوجي للحاضر الدرامي»، وقد عرفت على النحو التالي:

الطريقة الدرامية هي طريقة التقديم المباشر، وترمي إلى أن توجد في القارئ إحساساً بأنه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث. ولذلك تنتفي صفة الدرامية عن العناصر التي تجعلنا على وعي بأن ثمة مؤلفاً يشرح الأمور.

إن التأملات والملاحظات والتوجيهات القصيرة التي تعطى للقارئ من مركز السلطة للحكم على مختلف الأشخاص ومقدار

الحب الذي ينبغي أن يضفيه على كل منهم، هي أدلة واضحة على الكاتب المتدخل. والكشف والأوصاف التي لا تدرك من خلال أذهان الأشخاص أنفسهم، وإنما من خلال ذهن الكاتب، تعكس «فضح المهمة المقدسة» نفسه في غلالة ألطف. وهناك فرق واضح بين الأثر الذي ينتجه كشف المؤلف، وهو شيء عادي عند بلزاك مثلاً حيث تسرد الأحداث السابقة بقصد إقامة إطار ملائم يناسب الرواية الأساسية، وبين الأثر الذي تحدثه التأملات عن الماضي كما تخطر لذهن أحد الأشخاص في الروابة، أو تقديم حلقات وصل للربط مع أحداث سبقت من حيث علاقتها بالحاضر. فالكشف ينبغي أن يكون باختصار جزءاً لا يتجزأ من القصة، داخلاً في بنيتها. وإذا كان عبارة عن قطعة غريبة ملصقة بالرواية الرئيسية فإنه يحول دون اندماج القارئ في رمن الروايه ومكانها.

ومثل كشف المؤلف، ويساويه في عدم الدرامية والتدخل، وصف الطبيعة من قبل المؤلف بصفته مؤلفاً. هنا يقيم الخلفيات والأوضاع ليهيئ الجو للقارئ أو ليستعرض له قدراته البيانية. ويختلف الأثر كثيراً عندما يشكل جزءاً من انفعالات الشخصية في لحظة معينة، ويكون عاملاً في عملية تطورها أو تكوينها العاطفي. ففي الحالة الأولى يشعر القارئ بالمؤلف يعمل من خارج أشخاصه على مرأى منه، أما في الثانية فإن الأشخاص أنفسهم يعملون من خلال ذاتهم

أما عن التعليقات على الشخصية وتحليلها وشرح الأحداث وتفسيرها، وباختصار تحديد قيم للأفكار أو الحقائق أو المشاعر، فينبغي التمييز بين آراء مشاهد من داخل الرواية وآراء مؤلف يقف

خارج الرواية، أي بين لوكود (Lockwood) في «مرتفعات وذرنغ» وبين ترولوب في «أبراج بارتشستر» (Barchester Towers).

الطريقة الدرامية إذاً لا تصلح ألبتة للكاتب المتدخل. وعندما تطبق بنجاح فإنها تمكن القارئ من الإندماج في الحاضر التخيلي والزمن القصصي للرواية، وتخلق في نفسه وهماً كونه حاضراً في الأحداث بكلا معنيي كلمة «حاضر»، مثلما يكون عندما يشاهد مسرحية على المسرح. وتستطيع هذه الطريقة إحداث هذه التأثيرات بالتقديم المباشر للمشاهد حيث كفاية التفاصيل وقيود الزمن واستبعاد أية ملاحظة خارجية أو شرح خارجي، تساعد جميعها على إحداث شعور بما يسميه بيتش «الحاضر الدرامي المستمر».

## استخدام الحوار

لقد أدرك الكتّاب منذ وقت مبكر جداً الحيوية الكبيرة التي تترتب على الطريقة المباشرة في التقديم. يحكي إقليدس لتربسيون (Terpsion) كيف سرد سقراط المحادثة التي أجراها مع أشخاص آخرين، فيقول:

أود أن أبين أنني أذكر سقراط لا على أنه كان يروي لي، بل كأنه يتحدث إلى الأشخاص الذين ذكرهم . . . لقد حذفت من قبيل التسهيل العبارات الاستهلالية نحو «قلت»، «بيّنت»، التي استعملها عندما تكلم عن نفسه وعبارات مثل «أجاب بالموافقة»، «أجاب معترضاً» في معرض الجواب . . . .

وهنا، كما في الرواية، يتقوى وهم الحضور كثيراً بالإكثار من

الحوار الذي ينتج أثراً شبيهاً بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضراً بالفعل مع أنه من المفروض بالنسبة للمسرحية أنه غير حاضر أبداً. ولكن المقارنة لا تستقيم إلا بالنسبة للمسرح الحديث، فلا تصح مثلاً بالنسبة للمسرح الإليزابيثي حيث كان الجمهور يشارك في التمثيلية، وكان الممثل يخاطبه سواء في ما يقوله لنفسه (asides) أو في المناجيات الذاتية (soliloquies) حول مواضيع معينة، وكان يطلع دائماً على الأحداث أو يوجه نظره بواسطة الكورس أو «البرولوج» الذي يكشف ويوضح. وهذا يعادل نمط روايات سكوت وثاكري ومريدث حيث يظل الكاتب ككاتب يخاطب القارئ كقارئ.

والإكثار من استعمال الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية، وربما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ. غير أن للحوار قيوده، فالرواية لا يمكن أن تكتب كلها أو الجزء الأكبر منها بالحوار دون أن تفقد الكثير من مرونتها. ومثل هذه الرواية تقترب من المسرحية إلى حد تفقد معه خصائصها كرواية. ولكن هناك شكلاً وسطاً بين الحوار والسرد، ذلك هو الكلام بصيغة التمثيل:

كان قد ترك الرسالة على الطاولة في الأوبرج، سيذهب جرياً لإحضارها، وسيعود بها في ثلاث دقائق.

إنها كانت في حالة جيدة: إنه كان هناك نساء كثيرات يعتبرن مقبولات وهن دونها، إنها كانت دائماً تعتبر وسيمة، والوسامة، بما أنه ليس فيها ما تفقده، كالجمال، تبقى . . . باختصار لم يكن هناك

شيء يعاب، وإن كانت تشك في وجود شيء فاتن - هل كان يا كلاري.

هذا التوفيق بين الحوار المباشر والمحكي يساعد على تحديد هوية الأشخاص والمؤلف والقارئ بصورة أدق، وجمعهم كلهم في وحدة لا يكون تمايزهم فيها شديد الوضوح.

هناك طريقتان أخريان للمحافظة على مباشرة الحوار دون التضحية بالمزايا المترتبة على عدم محدودية معرفة المؤلف، وهما المناجاة الذهنية في شكلها المتطور - المونولوج الداخلي - وتيار الوعي. وهاتان الطريقتان، على المستوى الكلامي للوعي، قديمتان قدم الرواية نفسها، ولكنهما أعطيا دوراً جديداً في «رودا فلمنغ» لمريدث، وقد طور هنري جيمس هذا الدور إلى أقصى حدوده. وكانت أول محاولة لاستشفاف ما يجري في طبقات الدماغ التحتية قد جرت في إنجلترا على يد دوروثي رتشردسن ثم اقتفى جيمس جويس آثارها بدقة. ولم يقنع الاثنان بتصوير استدلالات العقل التي يمكن أن يوجد لها قدر معقول من المعادل الكلامي، وإنما حاولا استثارة مستويات الوعي دون الكلامية بتحطيم الفئات الثابتة للأشكال اللغوية لخلق إحساس باستمرارية غير منقطعة. ومن بعدهما جاءت فرجينيا ولف وفوكنر وكثير غيرهما فتلقفوا أساليب «الأنانة» هذه، وهي كأنها تشكل تمثيلية من صور مؤطرة منقولة إلى المستوى الذهني، فنرى دماغاً مفتوحاً لنرى ونرقب كيف تعمل تلافيفه الداخلية. وقد حاول يوجين أونيل (Eugene O'Neil) تطبيق هذه الطريقة على المسرحبة حيث تهيئ بديلاً حديثاً للمناجاة ومخاطبة الممثل ذاته في المسرحيات السابقة. وهنا لا يستبعد التقليد الأساسي

للكاتب العليم، بل - على النقيض من ذلك - يستغل إلى أبعد حد. كذلك لمبدأ الاختبار دوره، ولكنه هنا أقل تعسفاً. وبالمثل فإن ترجمة العمليات الذهنية إلي أشكال كلامية ما زالت موجودة وإن تكن اللغة غير عادية.

ومن مقومات الحيوية التي يتيح هذا الأسلوب تحقيقها ذلك الإحساس بالحضور الذي يولده كون الكتابة بصيغة المضارع، مما يكسبها الفورية التي تعوضها عما تفقده لدى معظم القراء من استخدام أشكال للتعبير وتداعيات ورموز خاصة تضيق عنها الأفهام بعامة، مما يعيق سهولة التماهي مع الشخصيات الرئيسية.

ومن الممتع أن نجد ستندال (Stendhal) قد استبق هذه التطورات في الرواية، فأشار إلى الطرق الحديثة قبل نحو مائة وخمسين سنة:

لنفرض أن كاتب اختزال استطاع أن يجعل نفسه غير مرئي وقضى يوماً كاملاً بجانب السيد بتييه، وكتب كل ما قاله وسجل جميع حركاته، ثم أعطينا ما سجله إلى ممثل قدير فمثل كيف كان السيد بتييه في ذلك اليوم . . . وسيكون لدينا تقرير أكثر متعة لو أن شخصاً ذا قدرة خارقة استطاع الدخول في ذاته وسجل لنا بدقة جميع ما دار في ذهنه وروحه، أي أفكاره ورغباته، بالترتيب الذي طرأت به أو الترتيب الذي تنسجم فيه.

## وجهة النظر المقيدة

تُربط الطريقة الدرامية والإكثار من الحوار عادة بالطريقة

الثالثة، وهي وجهة النظر المقيدة (restricted point of view)، ويربط بين هذه الطريقة وأسلوب تيار الوعي دون استثناء. فالمؤلف يقدم كل شيء من خلال ذهن شخصية واحدة، أو على الأقل من خلال ذهن شخصية واحدة في وقت واحد في الجزء الأكبر من كتابه. أما الشخصيات الأخرى فيحكم عليها من الخارج، من الدور الذي تلعبه ومن سلوكها من وجهة نظر الشخصية المركزية. وهذه الطريقة نوع من التوفيق بين طريقة الكاتب العليم وطريقة السيرة الذاتية، ولكن التقليد المتكلف للكاتب العليم مقصور على شخص واحد فقط من أشخاص الرواية، ومن الناحية الأخرى يتم تجنب الجمود وسائر المساوئ التي تعاني منها الرواية بضمير المتكلم.

واستخدام وجهة النظر المقيدة لا ييسر التماهي بين القارئ والشخصية وحسب، بل يتسع أيضاً بالمباشرة في التقديم والفورية، لأنه يقابل الطريقة التي يتفاعل بها الناس في واقع الحياة. فنحن لا نرى أنفسنا كما يرانا الآخرون، إنما نعي في ذاتنا كل ضغوط الماضي على حاضرنا، وتجاذب وتصادم القوى التي قد تعبر أو لا تعبر عن نفسها بالأفعال. إننا نعرف أنفسنا من الداخل، ونحن إلى حد ما عليمون بأنفسنا. أما الآخرون فإننا مجرد مشاهدين لهم، وكل ما نستطيعه هو أن نخمن دوافعهم من أفعالهم وسلوكهم، إذ لا سبيل لنا إلى الوقوف على ما في داخل عقولهم. وهذا هو السبب في كون الآخرين أبسط بالنسبة لنا من أنفسنا. فنحن لا نعرف إلا محصلة القوى التي تعمل فيهم إذ تعبر عن نفسها بالسلوك الخارجي. أما في أنفسنا فإننا ندرك أيضاً القوى المتضاربة المركبة والتوازن الدائم التحول فيما بينها قبل التعبير عنها بالفعل.

# الفصل التاسع

# الزمن السيكولوجي

هناك معيار آخر لقياس الزمن ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، وهو المعيار الداخلي أو السيكولوجي الذي يقدّر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة دون الموازين الموضوعية.

نحن نعيش في الأفعال لا في السنين
بالشعور، لا بأرقام على صفحة ساعة،
فينبغي أن نعد الزمن بدفات القلوب.

«الزمن الإدراكي الحسي» (perceptual time)، كما سماه بيرسن (Pearson)، يُحسب بالترتيب الصافي لتعاقب انطباعاتنا الحسية ولا ينطوي على أي فكرة من البرهة المطلقة.

إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي (exterior time) الذي يقاس بمعايير ثابتة. فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدراً مساوياً من النشاط

الواعي كساعة أخرى .

التمييز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقاً أبداً ، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا وشعورنا وتكيفنا أو عدم تكيفنا .

أدوات التوقيت الداخلية الممنوحة لبني البشر لم تضبط جميعها على ساعة واحدة بعينها .

فالوقت السيكولوجي يتغير كثيراً تبعاً للظروف .

يسير الزمن بخطى مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص ،

وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد لأن

الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرق إدراكه الحسي .

فهناك الذين

يمشي معهم الزمن ، والذين يخبّ معهم الزمن ، والذين يعدو معهم الزمن ، والذين يقف معهم ساكناً .

فاليوم له قيمة زمنية عند الطفل تختلف عن قيمته عند الرجل الشيخ . فالطفل إذ يتطلع إلى الأمام يكون اليوم جزءاً من الزمن بالغ الصغر ، أما عند الشيخ فيشكل شريحة كبيرة من الزمن الباقي له . وإذا نظرنا إلى الوراء نجده جزءاً كبيراً من سن الطفل بينما يشكل جزءاً صغيراً من سن الشيخ . وهو إذ يعيشه الطفل مفعم بالتجارب التي يواجهها لأول مرة فتثير فيه ردود فعل وانفعالات جديدة ، ولكن الشيخ لا يرى فيه إلا وقائع مكررة تلقى الاستجابة المعهودة . وهكذا فإن النسب العكسية لليوم منسوباً إلى طول الماضي والطول المتوقع للمستقبل تؤثر بطرق متضادة في القيمة المحددة لوحدة الزمن التي

تحددها الساعة في فترات مختلفة من حياتنا، وتختلف في كل فترة عكسياً إذا نظرنا إلى هذه الوحدة من زاوية الماضي أو من زاوية المستقبل.

ثم أن الحالة الذهنية أو النفسية يمكن أن تسارع النبض أو أن تبطئه.

وقد أحس دي كونسي تحت تأثير الأفيون

بسعة امتداد الزمن. كان يتراءى لي أحياناً أنني عشت سبعين أو مائة سنة في ليلة واحدة.

وليس لساعة نفس الطول لعاشق ينتظر بفارغ الصبر في مكان موعد لقائه مع حبيبته ولفاوستس (Faustus) وهو ينتظر أن تدق الساعة الثانية عشرة.

غونت: ما ستة أشتية، تمر بسرعة؟

بولنغبروك: للناس الفرحين، أما الحزن فيجعل كل ساعة عشراً.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الزمن الداخلي الذي يقاس بتعاقب حالات الوعي له قيمة مختلفة إذ يعيشه المرء وإذ يتذكره. فالفترة التي تمر كومض الشعاع عندما نكون في غمرة الحياة أو عندما نكون في ذروة الإثارة، تبدو عندما ننظر إلى الوراء إليها أطول بكثير من الفراغات المتطاولة في الحياة. «ساعة تعج بالحياة البهيجة تبدو أقصر في العيش وأطول في التذكر من عمر بلا اسم». والعكس بالعكس. وتفسير ذلك أننا عندما نعيش فترات السأم والفراغ أو عندما ننتظر

عبثاً شخصاً أو شيئاً نتوقعه بقلق، يبدو لنا أن الزمن يجرجر لعدم وجود ما يسترعي اهتمامنا. ولا يعرض للوعي إلا قليل من الأحداث، الذهنية أو المادية، التي تستحق أن يتمسك بها، وإذا انعدم الإحساس بالتعاقب أو التغيير فإن الزمن يمر بطيئاً وتكون الساعات أطول. ثم إننا نولي اهتماماً لمرور الزمن أكبر من المعتاد لأن لهفتنا إلى مروره أشد من المعتاد، ولأنه ليس هناك ما نركز اهتمامنا عليه أو نثبت عليه أذهاننا.

وبما أننا نهتم بالزمن في الفترة القصيرة قدر اهتمامنا به عادة في الفترة الطويلة فإننا نجد الفترة أطول مما هي.

وقد عبر بروست عن رأي مماثل:

كلما قصرت الفترة التي تفصلنا عن الأهداف التي خططنا لها بدت لنا أطول، لأننا نطبق عليها مقياساً أدق، أو ببساطة لأنه يخطر لنا أن نقيسها أصلاً.

وبالعكس عندما ننظر إلى الوراء إلى هذه الفترات لا تجد الذاكرة كثيراً مما يشغلها، فتنزلق فوق الفراغات وتدمجها بين فترات العيش الأكثر امتلاء.

وما كتبه جونسن عن الزمن السيكولوجي ينطبق على القيمة التي يكتسبها في الوعي كما يعيشه المرء:

كل ما نراه في كل جانب يذكرنا بانقضاء الزمن وجريان الحياة ... ولو أن كل ساعة كانت كالأخرى، ولو أن جريان الشمس لم يُرنا أن اليوم يحتضر، ولو أن تغير الفصول لم يطبع في أذهاننا أن السنة قد طارت، لانسابت المدد التي تساوي الأيام والسنين دون أن

نتنبه لها.

وما كتبه شلي (Shelly) عن الزمن السيكولوجي ينطبق على القيمة التي يكتسبها في الوعي عند تذكره:

الزمن هو وعينا لتعاقب الأفكار في أذهاننا. فالإحساس القوي بالألم أو السرور يجعل الزمن يبدو طويلاً، كما يقال، لأنه يجعلنا أشد وعياً لأفكارنا. فإذا كان الذهن واعياً بمائة فكرة في دقيقة واحدة مما تقيسه الساعة وبمائتين في دقيقة أخرى فإن الحالة الثانية التي تشغل حيزين تشغل مدى في الذهن بمقدار زيادة الاثنين على الواحد في الكمية... وربما كانت الحشرة التي تعيش يوماً واحداً تتمتع بحياة أطول من السلحفاة.

وباختصار

الساعات لا تحدد لنا أوقات يومنا ...

لأنه لا زمن لنا، لأنه

لا زمن لنا إلا بعد

أن نعرف الزمن الذي نحس به.

وآراء الروائيين وممارساتهم تحمل شهادة كافية على الأهمية الخاصة للمدة السيكولوجية في القصة ووظيفتها في خلق الاهتمام ووهم الفورية.

## المدة السيكولوجية للقراءة

عندما تكون الرواية مليئة بالأحداث المهمة التي تستحوذ على

الانتباه دون أن ترهق الذهن، فإن القارئ، إذا أتيح له أن يستمر في القراءة دون أن تعرض له دواع خارجية ترده إلى زمنه الواقعي الخاص، يجد أن الزمن يمر أسرع مما تقوله الساعة.

لا يوجد سبب يجعل ذهناً سارحاً في النشوة يعدّ ما تسجله الساعة، أو لماذا تكون الساعة قرناً من الزمان في تلك الحمى التي تنتاب الأدمغة وتجعل من المسرح ميداناً.

وهو إذ يستغرق في الرواية رجوعاً في الزمن يمتلئ ذهنه بذكرياته من الرواية، وتبدو كأنها تمدد الزمن الذي قضاه في القراءة. فهو يذكر الكثير مما أثار اهتمامه لأن هناك الكثير مما يهمه ليذكره. وهذان التأثيران هما مقياس نجاح الروائي، وجانب كبير من أسلوبه الفني يرمي إلى الإسهام في إحداثهما. ويستطيع تحقيق غرضه بمراوحة سرعة الحركة، فيبقي القارىء في حالة ترقب متوتر. ويستطيع استغلال التماهي الخيالي بين القارئ والبطل بمراوحة الزمن السيكولوجي لدى الشخصيات، فينقل سرعة العيش أو التذكر لديهم إلى القارئ. ويستطيع أن يمط أو أن يسرع معالجته للأحداث بأن يمدد أو يقلص كما يريد.

اللحظات التي أستطيع إطالتها أو تقصيرها بقصد التكثيف كما أشاء.

وبالإضافة إلى التسريع والإبطاء يستطيع أن يتلاعب بالزمن القصصي بالتقصير والتراكب وبالتلميحات الاستباقية والإرهاصات والتوتر. وجميع هذه الأدوات تشكل وسائل هامة لإثارة الاهتمام واستبقائه، وتستطيع أن تخدم غرضين... فهي تبقي اهتمام القارئ

مشدوداً بنفس الطريقة التي تتلاعب بها الإيقاعات في الشعر بتوقع نبرات الأوزان التي تنسب إليها ولكن قلما تتطابق معها. وفي الوقت نفسه فإن هذه الأدوات يمكن أن تستعمل لتعكس التغيرات في الزمن المعيش للشخصيات والتي يميل القارئ الحساس إلى تطبيقها على نفسه بالنقل الخيالي.

«والمدة السيكولوجية (psychological duration) للقارئ، أي السرعة التي يمر بها الزمن بالنسبة له حال قيامه بالقراءة»، هي أوضح مؤشر على مدى استمتاعه بالرواية. والعوامل التي تكيف هذه السرعة كثيرة ومتنوعة. ويجوز لنا أن نسقط على الفور من الحساب العوامل التي تعجز الرواية عن السيطرة عليها، كالحالة الذهنية للقارئ في حينه، والملهيات الخارجية التي تعيد القارئ إلى زمنه الحقيقي الذي تحدده الساعة، وغير ذلك من العوامل التي لا تتصل بالقصة. وتظل هناك عدة عوامل يمكن اعتبارها ذات صلة بمعالجة موضوع الرواية وشكلها والواسطة المستخدمة فيها.

يتأثر حس القارئ بالزمن بقوام الروايه، أي بعدد الأحداث الذهنية أو المادية التي تشغل الفترة القصصية التي يقطعها بالقراءة وطريقة معالجتها من قبل المؤلف. وإذا تساوت جميع الأشياء الأخرى فإن «الفترة المليئة تمر بأسرع مما تمر الفترة الفارغة». وإذا كانت الوقائع ممتعة أو مثيرة فإنها على الأرجح تستحث انتباه القارئ لمواصلة القراءة، وبذلك يتسارع إحساسه بالزمن أكثر مما لو كانت مؤلمة أو مملة. والأحداث المؤلمة والمثيرة معاً تدفع القارئ إلى الاستمرار للوصول إلى طور أكثر إمتاعاً في حياة الشخصيات الرئيسية أو إلى حل نهائي لمشكلاتها. ولكل قارئ بطبيعة الحال موازينه

الخاصة للحكم على ما هو مثير أو ممتع ، ولكن هناك جماعات كبيرة من القراء لديها ردود فعل متشابهة إلى حد يبرر استعمال مثل هذه الأوصاف وإن تكن غامضة في حد ذاتها .

«إن العلاقة بين الأحداث وكيفية معالجتها لهما تأثيرهما على معيار القارئ الداخلي لقياس المدة . فإذا كانت النتائج منبثقة عن مسبباتهما فإنهما تشكلان خطاً يستطيع خيال القارئ أن يسير عليه قدماً بحرية ودون إحساس بالجهد أو العوائق . أما إذا كانت النتائج والأسباب غير متناسقة أو مترابطة فإن ذهنه المتحير يسرح جيئة وذهاباً وهو يحاول عبثاً الإمساك بالقضية ، فيفقد اتجاهه ودافعه إلى السير نحو غرض معين ، لأنه ليس مدفوعاً بالتطلع إلى نقطة معينة ، إذ ليس هناك نمو نحو ذروة حتمية تشد اهتمامه إليها . وتتراخى سرعة الحركة ويتقلص زمن القارئ» . وحتى إذا كان السياق المتناسق يسمح له بمتابعة الأحداث بسهولة فإن وضعها في نمط بناء الرواية له أيضاً حسابه ، فاتجاهها نحو ذروة أو بعيداً عنها ، والكثافة التي توظف بها ، يغيران سرعة حركتها ومن ثم إحساس القارئ بالسرعة . «وأخيراً ، فإن موقفه من النتيجة المتوقعة للرواية أو لأية سلسلة من الأحداث في داخلها ، وهل يرجو أو يخشى مصير الشخصيات الرئيسية ، وبخاصة إذا كان متماهياً مع واحد منهم ، كل ذلك يدخل في إحساسه بمرور الزمن» .

جميع هذه العوامل التي تجعل المدة السيكولوجية للقارئ متفاوتة لا يمكن فصلها عن سرعة الحركة في الرواية . وهذا يعتمد

على الدرجة التي يُدفع بها انتباه القارئ إلى الأمام، وهذا بدوره يعتمد على درجة الاهتمام التي يتابع بها القراءة. فالمقطع الذي يقرؤه قد يعرض له كحاضر قصصي فيشارك خياله في الأحداث كما لو كان حاضراً، ومن ثم يستطيع أن يحول صيغة الماضي التي تكتب بها جميع الروايات إلى حاضر تخيلي. وقد يكون المقطع من الناحية القصصية في الماضي أو المستقبل بالنسبة إلى الحاضر التخيلي للأحداث الرئيسية إذا ما نظر إلى الرواية ككل. ومهما تكن صيغة الفعل فإنها غير ذات صلة بسرعة الحركة في المقطع المعني وبإحساس القارئ بمعدل السرعة التي يبدو أن الزمن يمر بها بالنسبة للقارئ. فاهتمامه لا يستثار بالضرورة بسير الأحداث، أي بالحدث التالي من سلسلة الأحداث في الزمن. والعنصر الأهم من ذلك هو الاهتمام الذي يثيره سياق تقديم الأحداث، أي جعله يريد مواصلة القراءة. ففي قصة المحقق السري مثلاً قد يدفعه حب الاستطلاع إلى استكشاف ما جرى قبل جريمة القتل التي تفتتح بها القصة، بينما في رواية تيار الوعي، أو حيث يفتت الشكل بالحرية التي يستخدم بها أسلوب مراوحة الزمن، يختفي عنصر التتابع الكرونولوجي للأحداث تماماً أو تقريباً، وينصب التركيز كله على سياق التقديم.

ونظراً لطبيعة واسطة التعبير فإن «توجيه الانتباه إلى الأمام شيء لا بد منه في القصة، كما هي الحال في الموسيقى، فكونهما من الفنون الزمنية يجعل كلاً منهما متعاقباً عابراً غير قابل للقلب، فهما لا يكشفان نفسيهما ولا يكون لهما معنى إلا عندما يصيران إلى ما هما في الزمن، ولا وجود لهما إلا بعد أن يوجدا». ولذلك فإن استنباط قيمة أو معنى منهما يوجب على القارئ أو السامع أن يواصل

الاندفاع قدماً إلى نهاية كل وحدة أصغر، حتى تدخل هذه الوحدات الصغيرة وتدمج في الكليات إلى نهاية كل وحدة أكبر، ومن ثم إلى تمام العمل بكامله. كلْ وحدة تدفعه - القارئ أو السامع - إلى الأمام: العبارة، اللحن، الحركة، الجملة، الفقرة، المقطع، وهكذا إلى الخاتمة. إنه لا يستطيع التحرك إلا في اتجاه واحد، فهو لا يستطيع أن يقلب ما قرأ أو سمع، ولا يستطيع التوقف دون خسارة، مع أن ذاكرته يجب أن تظل نشطة تصل ما مر بما يجري. وهو لا يستطيع أن يفعل كالناظر إلى لوحة الرسم الذي يدع عينه تنتقل من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى، ومن جانب إلى آحر، أو يركزها على نقطة معينة لأية مدة يشاء.

## سرعة الحركة

ينبغي التمييز بين سرعة الحركة الكرونولوجية والسيكولوجية. فالأولى تتعلق بحياكة الرواية، ومن ثم تتحول إلى العلاقة بين المدة الكرونولوجية للقراءة والزمن القصصي، أي الوقت الذي تستغرقه قراءة رواية تغطي فترة من الأحداث أطول أو أقصر. ومن الواضح أنه إذا كان قرن من الزمان يتكشف في قراءة ساعتين، فإن معنى ذلك أن النسج أرق من رواية عن يوم واحد تستغرق قراءتها أسبوعاً أو نحو ذلك، ويكون تتابع الأحداث في الحالين بسرعة مختلفة جداً.

«ويمكن زيادة سرعة الحركة السيكولوجية بإثارة اهتمام القارئ وشحذ ترقبه المتلهف لسير الأحداث. ويمكن إبطاؤها عندما يحدث

عدد من الأشياء ولكن لا يبدو أنها تؤدي إلى أية قضية يمكن توقعها». فالفجوات، والتغيير المستمر في السياق الزمني، وانعدام الغرض، تقلل جميعها من سرعة الحركة لأن القارئ يحمل على التوقف كثيراً، فاذا لم يكن هناك خط واضح تتقدم عليه الأحداث فإن ما يدفعه ليشق طريقه قدماً ويستبق النتائج يصاب بالإحباط. وعلى عكس ذلك رواية الحبكة التي يوجد فيها تقدم واضح نحو ذروة حتمية عن طريق تتابع السبب والنتيجة، ففيها يظل الانتباه موجهاً إلى الأمام، وبذلك يزداد الإحساس بسرعة الحركة.

إذاً على قدر ما يلقى عنصر السببية من التأكيد تزداد سرعة الحركة، وعلى قدر التأكيد على العنصر العرضي تتباطأ تلك السرعة. وعندما يكون الاختيار وفقاً لمبدأ الاقتصاد الفني، أي عندما يكون كمياً ويختار على أساس الأهمية المتأصلة فيه أو إسهامه في حبكة كل حدث، تكون الحركة سريعة. أما إذا كان الاختيار نوعياً، ويختار على أساس كونه نموذجاً لما يحدث في الحياة الواقعية، سواء أكان على مستوى الحدث الخارجي أو على مستوى التتابع الداخلي لانطباعات الإحساس والأفكار والمشاعر، فإن الحركة تكون بطيئة. وإذا أمكن إشباع التوتر والأمل خلال مدة معقولة فإن ذلك يحفز الخيال ويزيد السرعة. أما تأجيل إرضائهما مدة غير معقولة فإنه يمرض القب ويقلل السرعة. ثم أن السرعة تزيد إذا كثرت الأحداث بالنسبة إلى طول المعالجة، وتتباطأ إذا قلت الأحداث وبخاصة إذا عولجت بصورة مكثفة. وبالمثل فإن وجود خط واحد للاهتمام أو عدة خطوط بسيطة متبادلة من شأنه أن يزيد في سرعة الحركة، أما وجود خطوط متعارضة متشابكة، أو وجود خطوط

للاهتمام أكثر مما ينبغي ، فإنه ينتج عكس ذلك .

إن القصص الرومانسية الحديثة وروايات الحلقات وحكايات المغامرات وحميع القصص التي نقوم جاذبيتها الرئيسبة على الطبيعة المثيرة للأحداث ، فإنها تعتمد على سرعة الحركة للإيحاء بسرعة تقطع الأنفاس . وسمولت ودكنز وستيفنسن يجعلون الزمن يبدو وكأنه يمر بالنسبة إلى القارئ بصورة أسرع ، وذلك بزيادة حركة التقدم في الرواية ، فهم يقللون الوصف إلى الحد الأدنى ويكثرون من استعمال الدراما والسرد ، ويكدسون الأحداث على بعضها ، ولا يأبهون بالاستمرارية ، وإنما يعتمدون على عبارات الربط لتوصيل سلسلة من الذروات .

«إن المرء يعي نظرياً أن الأرض تدور ولكنه لا يحس بها في الواقع ، والأرض التي يمشي عليها تبدو غيرمتحركة ، وبستطيع المرء أن يعيش لا يزعجه شيء . وهكذا حال الزمن في حياة الإنسان . ويتعين على الروائيين ، لكي يجعلوا مروره محسوساً ، أن ينقلوا القارئ في دقيقتين أو عشر دقائق أو عشرين دقيقة عبر عشر سنوات أو عشرين أو ثلاثين سنة ، ودلك بجعل ضربات البندول تتسارع في جنون» . ففي أول إحدى الصفحات تركنا عاشقاً مفعماً بالأمل ، وفي آخر الصفحة التالية نلقاه شيخاً محني الظهر في الثمانين بجر نفسه متوجعاً في نزهته اليومية ماشياً حول فناء ملجأ للفقراء ، لا يكاد يحير جواباً لما يقال له ، وقد نسي الماضي تماماً .

وقد اتبع بروست نفسه طريقة أخرى في استخدام سرعة الحركة: «إن كتّاب القصة السيكولوجية الذين يجعلون الحدث المادي ثانوياً بالنسبة إلى النشاط الذهني أو العاطفي يباطئون سرعة

الرواية. فهم يحدثون شعوراً بالتوتر في القارىء بجعله متوتراً متلهفاً إلى معرفة متى سيأتي الوقت الذي يقع فيه الحدث الذي قدّم له بهذا البطء وهذه العناية». ورتشردسن وفلوبير وهنري جيمس هم أرباب الحركة البطيئة. فبالمعالجة التفصيلية يبدو الزمن القصصي أبطأ من ساعة القارىء. وهم يجعلون الكتابة نظير ما يسميه بروست «الانسياب اللامبالي للأيام والسنين» فلا يتركون فجوات في الاستمرارية، ويحللون الأسباب والنتائج دون هوادة، ويكثرون من وصف الحالات الذهنية، والتلمس البطيء نحو الحدث يسيطر على الحدث الحاسم نفسه. إنهم يلقون في روع القارىء إحساساً بالحتمية - وأحياناً يغمّونه به - بينما يبهجه الآخرون بالمفجآت المستمرة.

ومع أن القارىء يترك عادة بانطباع عام حول سرعة الحركة في الرواية ككل فإنه لا توجد رواية تظل بنفس السرعة من أولها إلى آخرها. وفي الحقيقة فإن أوضح ما يحدث التوتر والإثارة هو استخدام سرعات مختلفة داخل الرواية، وفي هذه الناحية يبدي الكاتب أكبر قدر من مهارته. ونجد فيلدنغ في «توم جونز» مثلاً يزيد سرعة الحركة في روايته بصورة مطردة مع سير القصة، وبذلك يجرف القارىء إلى الأمام في اندفاعة سريعة من الترقب نحو الذروة المتوّجة. وكل كتاب [في تلك الرواية] بسحب قدراً أكبر من زمن القارىء بالساعة ليغطي فترة أقصر وأقصر من الزمن القصصي. فالكتابان الأولان يوصلان البطل من الطفولة إلى الفتوة، ويغطي الثالث خمس سنوات، بينما يغطي الرابع سنة واحدة والخامس نصف سنة، أما السادس فيخصص لثلاثة أسابيع، ويتناول السابع ثلاثة أيام، ولا تتجاوز المدة في الثامن يومين اثنين، فإذا جئنا إلى التاسع

والعاشر وجدنا كلاً منهما مقتصراً على اثنتي عشرة ساعة. وباختصار فإن الثلث الأول من الرواية موزع على نحو عشرين سنة، أما الثلثان الآخران فيتركزان حول ما بزيد قليلاً على خمسة أسابيع... وحساب الزمن القصصي محدد بعناية في عنوان كل كتاب، ومن الواضح أن فيلدنغ كان يعمل حسب التقويم.

وتكون الحركة واضحة ومن السهل تتبعها حينما يكون خط واحد للأحداث يتبع، أو حيثما تكون هناك خطوط متوازية قريبة الصلة، أو حيث تقدم شرائح كبيرة من الزمن بالتبادل كما هي الحال في بروست و«حكاية العجائز» لأرنولد بنيت، فإن مراوحة سرعة الحركة لكل خيط من خيوط الاهتمام أو كلّ قسم واضحة ومن السهل تتبعها. أما أن تكون الحركة معقدة وتعزّ على القياس الدقيق، فذلك يكون في الروايات التي تكتب على مستويات زمنية متعددة، أو حيث توجد عدة خيوط للأحداث تسير في وقت واحد ولكل منها سرعته الخاصة به، أو حيث تستعمل أداة «الاستدارة الكرونولوجية» بكثرة.

## المدة السيكولوجية للكاتب الوهمي

إن احساس الروائي بمرور الزمن أثناء الكتابة يتأثر دون شك بدرجة استغراقه في عمله، ولكن هذا ليس بالضرورة دليلاً على جودة النتيجة، وهو على أي حال غير ذي صلة بتذوق الرواية أو فهمها. ومن الناحية الأخرى فإن المدة السيكولوجية للكاتب الوهمي في الرواية بضمير المتكلم، سواء أكانت في شكل رسائل أو يوميات أو مذكرات أو أي شكل آخر من أشكال رواية السيرة الذاتية، يمكن أن

تلعب دوراً لا يستهان به في إثارة التوتر وسرعة الحركة، وأن تسهم كثيراً في أثر العمل الكلي.

ويصح هذا بصورة خاصة على رواية مثل «ذكريات من الماضي» التي موضوعها الزمن. فنفاذية صيغ الأفعال - قراءة الماضي ليعني الحاضر وقراءة الحاضر ليعني الماضي - تساعد على النمو نحو الذروة التي كانت سلسلة الكتب بأكملها تدفع إليها في الكتاب الأخير «الزمن المستعاد». وخلال الساعة التي تمر بين انسحاب الكاتب الوهمي من جمع الضيوف في حفل الشاي الذي أقامته الدوقة غيرمانت وعودته إلى الصالون، يومض أمامه كل تصوره للحياة والرواية التي تعبر عنه انطلاقاً من الصدمة التي تنتابه عندما يدرك أنه قد شاخ، ويأتيه هذا الإدراك من مقارنة زمنه الداخلي الخاص، وهو زمن سرمدي، بالزمن الكرونولوجي أو الزمن العام الذي يرده إليه رؤية معاصريه في الحفل. وهو يربط بين لحظة الإدراك هذه وتلك المناسبات النادرة عندما كان التداعي الذي يأتي اتفاقاً يمكّنه من استعادة الشذرات غير المتغيرة من الماضي، والتي بقيت طي النسيان في ذهنه، ومن ثم لم تتأثر بمرور الزمن. فيرى نفسه وسائر الضيوف كبنى تمتد في الزمن، وتحددها ثلاثة أبعاد مكانية تحديداً دقيقاً، ولكنها استطالت بشكل غريب في البعد الزمني الرابع. وكل واحد يقدّم نفسه له كسلسلة متراكبة من الذوات الكرونولوجية المستقلة، ولكنها مدمجة في وحدة ما بكونه يحمل داخل نفسه الاستمرارية التي تربطه بماضيه. ويبدو له نمط علاقاتهم كأنه يكتسب معاني نموذجية تكرر وتغير نفسها، كالثيمات الموسيقية في سمفونية الحياة. ولكن أشد شيء حدة هو وعيه الجديد بالسرعة المتزايدة في حياته وحياة جميع معارفه القدماء، من الطفولة إلى سن الرشد، ومن ثم تندفع

بسرعة متزايدة حتى الموت. وهذا يستطيع ذهنه أن يقدّره بصورة أفضل لأنه يستطيع أخيراً أن يفهم الماضي وأن يستعيده بيسر أكبر. ويتغلب شعور جديد على إحساسه السابق بأنه لا علاقة للماضي بالحاضر الدائم التحول وبأنه منعدم الشكل مفتقر إلى المعنى. فالماضي ليس مطلقاً وإنما نسبي، وهو لا يتقدم بمجرد التراكم، وإنما يتحول شكله ومعناه باستمرار. وأخيراً تنصبّ حياته كلها في نمط تتماسك فيه الأجزاء المنفصلة في علاقة حتمية تعطي معناها للحاضر. وتصبح الأشياء التافهة وغير المهمة مشحونة بقيم لم تمتلكها في الزمن الماضي.

ومع جميع هذه الإدراكات الجديدة يأتي إدراك آخر، وهو أن العمل الفني هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة الزمن الضائع.

والضرورة القاهرة التي تغلبه لتوطّد الوعي الجديد بالزمن تجعل زمنه هو يمر بسرعة. لقد شرع يسجل رؤياه ويسابق الزمن الكرونولوجي فزاد إحساسه بمروره حدة.

وقد عامل ستيرن في «ترسترام شاندي» القيم السيكولوجية للزمن برشاقة اللمسات التي تليق بالفيلسوف الضاحك للقصة الإنجليزية. فهو يقطع، المرة بعد المرة، الخيوط الواهية في قصته المحكمة التشابك باستطراد يبدو في الظاهر منبت الصلة (قد يكون حول نظرية لوك (Locke) في التداعي والزمن، أو رحلة على نفس الطريق التي قام بها قبل عدة سنوات، أو فقد الحظوة الاجتماعية لدى عمة أبيه) ويدخل في مقارنة موضحة لاختلاف الإحساس بمضي الزمن إذ يعمل في ذهن القارئ و«المؤلف» والشخصيات التي يكتب عنها. والمقياس الذي يقيس به الزمن وهو يكتب، وللقراء وهم

يقرأون، ولشخصياته وهي تحيا حياتها (وهو لا ينفك يربط بينها ويقارنها) ليس طول الزمن ولا قصره وإنما إحساس هؤلاء بسرعة مر الزمن أو بطئه. ووضع ستيرن هذه القيم المتفاوتة بجانب بعضها يجعله أكبر فنان في القصة الإنجليزية.

## المدة السيكولوجية لشخصيات الرواية

منذ أن أثبتت الرواية وجودها كشكل أدبي مستقل والكتّاب متنبهون إلى أهمية بيان تفاوت إحساس شخصياتهم بالمدة تحت ضغط الظروف. ويهيئ لهم ذلك وسيلة نافعة لتأكيد إلحاح الأحداث ووضع معنى لردود فعل الشخصيات الرئيسية في القصة. وهذا من شأنه أن يثير الترقب لدى القارئ فينتظر باهتمام أكبر نتيجة الأحداث والمصير الوشيك للأشخاص، ويتقوى ميله الطبيعي إلى التماهي مع البطل. وهنا يتعين على الروائي أن يجد طريقة لاستدراج تحوّل مشاعر الإثارة أو التوتر كما تعبر عنها السرعة النسبية لإحساس الشخصية بالمدة، وهو واثق من أنه إذا أتقن لعب أوراقه فإنه يستطيع الاعتماد على أن القارئ المتوسط سيلقاه في منتصف الطريق.

أما الكاتب الأقل نفاذاً إلى داخل القارئ فيكتفي بعبارات فاترة مثل «وكان الزمن ثقيلاً على البطل» أو «ومر الزمن بسرعة في اندفاع عنيف» (سيان إذا كانت العبارة صادرة عن «الكاتب العليم» من الخارج أو عن الشخصية نفسها في الرواية بضمير المتكلم). أما الفنانون الأكثر عمقاً فيتجهون إلى أدوات ألطف من هذه. فهم

يتجنبون العبارات الصريحة، ويبينون آثار الإحساس الحاد بالزمن إذ تعمل في ذهن الشخصية.

«إن الوصف والكشف أقل مباشرة من التقديم المباشر للأحداث، وأقل فاعلية في تحقيق الغرض. فالكشف يعالج ما حدث قبل الأحداث الرئيسية، ويكون الشعور به كماض تخيلي، والوصف يرضي الحاضر ويوقف الحدث. أما التوتر والإثارة فهما في الأساس أحاسيس دينامية حاضرة». وبعبارة أخرى فإن «جوهر الدراما في القصة يكمن في خلق شعور بالحاضر التخيلي الذي يتحرك إلى الأمام». ولذلك فإن تصوير الطريقة التي يمر بها الزمن أو طريقة شعور الشخصية بمروره «أكثر إيحاء من القول المبتسر بأنه مرّ بطيئاً أو سريعاً». وهذا يمكن تحقيقه بمراوحة سرعة الحركة، أو - وهذه الطريقة أكثر فاعلية إذا تولاها كاتب حاذق - يجعل القارئ يتابع أفكار الشخصية وتسلسل انطباعاتها الحسية. فالقارئ يستطيع أن يدمج نفسه في شخصية الفرد الذي يقرأ عنه بسهولة إذا كان يشاهد مباشرة تتابع أفكاره وعواطفه وقت تفكيره وشعوره بها. ولكن الاهتمام بأفكار وعواطف كانت لدى شخصية ما هو أكثر موضوعية وتجريداً. ومحصلة هذا القول تعني وضع تعميم بديهي، وهو أن القصة السيكولوجية أصلح ما تكون لتصوير نوعية عقل الشخصية وسرعته في العمل. وهو يشير أيضاً إلى نتيجة أقل وضوحاً، وهي أنه لما كانت الملاحظة من الخارج التي يبديها الكاتب المتدخل أقل إقناعاً من الإسقاط المباشر، ولا تهز القارئ بنفس سرعة وشدة اهتزاز الشخصية، فإن «وجهة النظر المقيدة وأسلوب تيار الوعي

مهيئان بصورة خاصة على نحو أفضل لنقل أثر السرعات المتفاوتة للمدة».

لقد كان ستيرن يهتم بالزمن اهتماماً محموماً كرجل يأكله سلّ قاتل، فكان دائم البحث عن طرق وأدوات جديدة لإيجاد علاقة مباشرة بين إحساس الشخصيات وإحساس القارئ بالمدة. ومع أن أدواته كانت مبتكرة فإنها كانت في الأغلب خارجية: عبارات تقال أثناء الحديث عن الشخصيات، أو ملاحظات يبديها الكاتب الوهمي. فعندما يصف انفعالات أو افكاراً داخلية فإنه يجعلها على المستوى الذي تكون قد وصلت عنده إلى الوعي ومن ثم إلى الشكل الذي يعبر عنه بالكلام. وأكثر تأثيراته تعقيداً تخلقها معالجته للحبكة والأفعال المستقلة التي يتناولها. فهو ينحرف عن موضوعه، أو على الأصح عن الحدث الذي يتظاهر بأنه معني به في تلك اللحظة، ويُدخل استطراداً في آخر لنقل انطباع الإطالة، مثل تمدد ولتر شاندي على سريره، كان عمي توبي (Toby) واقفاً عند أعلى الدرج، كان أهل بيت شاندي ينتظرون وصول الدكتور سلوب فهو يبالغ في استعمال أداة التشويق البسيطة فيتوقف فجأة في منتصف العبارة أو الحدث. وهو يصور «التسابق الأبدي في الخطاب» بين الأشخاص، فيطرقون مواضيع كثيرة مختلفة، مما يملأ وقتهم ويجعل الساعات تمر كلمح البصر. ولا ينفك ينقل القواعد التي يقف عليها موسعاً أو مقلصاً آفاقه الزمنية. ولكنه لا يفوته أبداً أن يعيد أشخاصه وقراءه إلى دنيا الواقع بتقديم ملاحظاته هو عن مرور الزمن بصفته كاتباً وهمياً، أو بالسماح للشخصيات نفسها بأن تعلق على الآثار الغريبة لتفاوت المدد. وعندما يعود إلى نقطة الزمن التي هو معني بها، مثل مبلاد

ترسترام، فإنه (أو ترسترام) يشرح بكل دقة ماذا كان يفعل وكيف ولماذا فعل ما فعل. وهو يسترجع الشطحات عن سياق الأحداث الكرونولوجي ويشرح لفائدة القارئ دلالاتها لفهم عمل ذهن ولتر شاندي وأخيه البسيط كالطفل. ولكنه لا يسمح للقارئ أن ينسى لحظة واحدة الغرض الكامن وراء معرضه الغريب: إنه يعالج موضوعات متعددة في آن واحد على مستويات زمنية مختلفة لأن هذه أفضل طريقة لتأكيد القيم الذاتية للزمن، وهذا - الزمن السيكولوجي - هو، كما قال بصريح العبارة، مقياس المدة الوحيد الصالح للروائي المعني بالطبيعة الإنسانية والسلوك الإنساني.

ودستويفسكي معلّم آخر في مراوحة المدة بالنسبة لشخصياته. وهو يحدث الأثر المقصود بأن يقدم بتفصيل كبير - ومن ثم بسرعة بطيئة جداً - التصادم الذي لا ينتهي بين الدوافع المتعارضة، والذي يؤدي إلى قرارات نهائية أو أفعال، كالأنغام المتنافرة في الموسيقى التي تجعل السامع يتوقع القرار وشيكاً. فالقارئ يشارك في الأخذ والرد في الحوارات الداخلية المستمرة التي تسبق أو تعقب الفعل. وهناك سرعة مختلفة لحركة الفعل نفسه. ويتصاعد زخم المدة للشخصيات وينحسر على التعاقب تبعاً لتسارع نبضها بسبب الخوف أو الكراهية أو الفزع، ثم يخمد من إعياء مؤقت، أو عندما تجد عواطفهم الحبيسة متنفساً لها في الفعل.

# الفصل العاشر

# توقف الزمن في القصة

يقول وندهام لويس مستغرباً:

إن الانشغال الشديد بالزمن أو «المدة» (أي الناحية السيكولوجية للزمن) مرتبط بنظرية «اللازمن».

ومن السهل تفسير هذا التناقض الظاهري. فمعالجة خاصية معينة بقوة والتنبيه بقوة على غيابها يتطلبان بنفس المقدار أكثر من وعي عادي بأهميتها أو دلالتها. وكما قال سانت بيف (Sainte-Beuve) [١٨٠٤-١٨٦٩]: «لا شيء أشبه بالتجويف من الورم».

لقد كان بروست مأخوذاً في وقت ما بقوة الزمن وقدرته على إخضاع طرق التفكير لتحكّمه، وبقوة الإيحاء على إنقاذ الأحداث من سيطرته، وذهب في روايته الضخمة إلى أن الماضي بصفائه لا يمكن على وجه العموم استرجاعه، لأنه تعدّل بالتجربة الواقعة بين الحدث وزمن التذكر، وتعرّض لكثير من التغيير بفعل مروره من خلال بوتقة العقل. غير أن هناك أحداثاً لم يلاحظها الذهن في لحظة حدوثها فانسلّت إلى اللاوعي غير متأثرة بكيمياء التفكير. وعندما

يسترجعها من غياهب النسيان تداع عابر في مناسبات نادرة، فإنها تأتي إلى السطح بشكلها الأصلي وتصبح حرة من الزمن. وغرضه هو تنمية القدرة على الحدس التي تستطيع تطبيق هذا الأسلوب الذي يعني استرجاع الماضي حراً من الزمن وتأثيراته وجعل الأحداث "لازمنية"، وتهيىء نقطة إسناد (مرجعية) لعمله بأكمله.

وقد جعل توماس مان غياب الإحساس بمرور الزمن لدى عدد من الأفراد موضوعاً لرواية طويلة، فهو في «الجبل السحري» ليس معنياً بالأحداث التي تقع للمرضى في المصح على جبال الألب، وليس همه الأول أفكارهم وآراؤهم وإنما عزلهم وعزلتهم عن العالم الخارجي، ومن ثمّ عن الزمن. فهم معلقون في جوّ توقّف فيه التغير، ولذلك تجمدوا بفعل سحر محكم، بتشويه زمني للمنظور يذكّر المرء بتجارب غير عادية ومبهمة في الحياة العملية.

والأحداث الخارجية التي تقع خارج الروتين المخدّر للوجبات وقياس درجات الحرارة، لا تترك بانتظامها أثراً في عقولهم، وهي قليلة ونادراً ما تنطبع في أذهان المرضى. وغاية ما تفعله أنها توفر النقاط الثابتة التي تزحف بينها مددهم بمعدلات مختلفة من البطء. فالزمن الخارجي، أي زمن السهول، يسير، وأما زمنهم فيكاد يكون متوقفاً. وقد تخلخل الإحساس بالمدة، مثل هواء دافوس (Davos)، إلى حدّ أن الأيام والشهور بل والسنين تفقد قيمها المستقلة، وتنتشر وتتفرق في فراغ لا يعود فيه للزمن معنى، ومن ثم ينعدم وجوده. وتقول إحدى الشخصيات:

لم يكن هنا زمن يذكر، لا طويل ولا قصير وهذا الانطباع تؤكده الملاحظات والتفسيرات المستمرة التي يقدمها الكاتب العليم.

غير أن الزمن، مهما ضعف المنظور الذاتي له، له حقيقة موضوعية في كونه يجعل الأشياء تمر... ويبقى على المفكرين المحترفين أن يقرروا ما إذا كانت الفاكهة المعلبة المختومة بإحكام على الرف واقعة خارج الزمن.

فالأشخاص هنا كأهل الكهف لا يوقظ أحدهم من غيبوبته إلا كارثة عامة أو متطفل على عالمهم المقفل. فهانز كاستورب (Hans Castrop)، مثل رِب فإن ونكل (Rip Van Winkle) [في قصة واشنطن إيرفنغ] يعود إلى السهول والزمن ليجد أن العالم قد تقدم أو تراجع كثيراً منذ أن دخل صدفة في غيبوبته المتطاولة.

وهذا العزل المحكم عن الزمن لمجموعة من الناس، يجعل إحساسهم بمروره كليلاً جداً، ويجب أن يميز عن اللازمن الذي يمر بتجربته الصوفيون في لحظات النشوة. فهؤلاء يدعون أن في إمكانهم بلوغ حالة فوق الحسية:

عندما يأتي كل سياق إلى نهايته يأتي الزمن إلى نهايته وتتقمص الروح الجسم الإيقاعي أو الروحي أو المضيء، وتتأمل جميع الأحداث التي في ذاكرتها وكل خفقة ممكنة في تملك أبدي لذاتها في لحظة واحدة.

إن الإحساس بالمدة لا يذوب وإنما يعلّق. وهذه اللحظات من الإغماء التخشبي وصفت مرات غير قليلة في الكتابات الصوفية. وقصيدة روبرت بروك: «الشاي في غرفة الطعام» (Rupert Brooke: Dining Room Tea) إحدى الحالات المشهورة في الشعر. ويعالج توماس ولف في روايته: «أدر نظرك إلى الوطن أيها الملاك» (Look

(Homeward Angel) و«الزمن والنهر» مثل هذه الومضات من البصيرة غير الغادية أو الرؤى كذروات تعطي معنى للحياة، مثلما يفعل بروست بلحظات حدسه. فهذه الومضات الدقيقة تجمع عند ولف الانطباعات المبتسرة والتداعيات المبعثرة من الحياة، وتعطيها قيمة ذات معنى. فهي تعني الدقات الرئيسية في إيقاع الوجود. وهي ومضات الحدس التي يمكن الشعور بها بمعنى «المدة الحقيقة»- التي هي الحقيقة نفسها - عند برغسون.

يركز ولف اهتمامه على نوعين محتلفين من الإدراك الحسي خارج الزمن: اللحظة الموقفة أو المعلقة واللحظة الشاملة. في الأولى يقف الزمن بالنسبة للشخص المعني:

... في اللحظة الرهيبة من انعدام الحركة الموسومة بالأبدية يبدو المشاهِد والمشاهَد كلاهما متجمدين في الزمن وهما يقطعان الحياة بسرعة هائلة. إنها لحظة يعلّق فيها الزمن.

وفي الثانية تسحب اللحظة الشاملة إلى داخلها الزمن الماضي كله وتصبح حاضراً أبدياً أو «الآن» الشاملة لكل الزمن.

وللحظة طُبع الفضاء الفضي بألف شكل منه ومن بن (Ben). وهناك عند زاوية شارع الأكاديمية رأى يوجين نفسه يقترب، وعند مبنى البلدية خطا بركبتين مرفوعتين، وعند حافة العتبة وقف يملأ الليل بالحشد الضخم المفقود من نفسه - الأشكال الألف التي جاءت، التي مرت، التي تشابكت وتحولت بتغير لا ينتهي، التي بقيت لا تغيره.

ومن الساحة، وكالمنكوث من غزل الزمن الضائع، أخذ حشد بن المضيء بشدة يُغزل جيئة وذهاباً في مغزل الزمن الذي لا

يعرف الموت. وقطع بن الساحة في ألف لحظة: بن ابن السنوات الضائعة والأيام المنسية والساعات التي لا تذكر... بن الذي لا يتغير ويضاعف نفسه في الشكل... والآن امتلأت الساحة بأشكالهم المضيئة الضائعة، وتجمعت كل دقائق الزمن الضائع ووقفت دون حراك. ثم انطلق منهم بسرعة القذيفة، وقد تقلصت الساحة عند سياج القدر، واختفى بكل ما تم وبكل الأشكال المسية منه ومن بن.

وفي «قصة رواية» (The Story of a Novel) أوضح ولف بجلاء أن عودته المتكررة إلى هذه اللحظات من الرؤيا الفائقة كانت مں أهم ما قصد إليه. وحدّة «نقاط الزمن الدقيقة» هذه التي يتركز فيها وعي شامل تعاكس تماماً الانتشار الذي يبدد السنين في «الجبل السحري». هناك ثلاثة عناصر للزمن داخلة في مادة روايات توماس ولف.

الأول، وهو أوضحها، عنصر الزمن الحاضر الحقيمي، وهو عنصر ينقل السرد إلى الأمام، ويمثل الأشخاص والأحداث يعيشون في الحاضر ويتحركون إلى الأمام نحو مستقبل عاجل. وعنصر الزمن الثاني هو الزمن الماضي، ويمثل نفس الأشخاص يتأثرون ويؤثرون في كل الزخم المتراكم لتجربة الإنسان بحيث أنهم في كل لحظة من حياتهم لا يتكيفون وحسب بتجربتهم في تلك اللحظة، بل بكل تجاربهم حتى تلك اللحظة. وإلى جانب عنصري الزمن هذين هناك عنصر ثالث هو عندي الزمن الثابت الذي لا يتغير... نوع من كون زمني أبدي لا يتغير يسقط عليه سرعة انتهاء حياة الإنسان، أعني قصر يومه المرير. وكانت عناصر الزمن الثلاثة هذه مشكلة كبيرة أوشكت

أن تغلبني، وقد كلفتني ساعات لا تحصى من الألم في السنوات التالية.

ولحظات الحدس التي ترقم كتب ولف تحدد النقاط التي تلتقي فيها العناصر الثلاثة وتتلاحم في ومضة رؤيا تعشي الأبصار.

وهناك نوع آخر من «اللازمن» المستخدم في القصة، وهو قريب مما يسمى في المسرحية الشعرية «الزمن المثالي». ففي روايات كافكا (Kafka) نجد الزمن القصصي والمدة السيكولوجية للشخصيات قد جُعلا ثانويين بالنسبة لنوع من إيقاع المدد لا يمكن قياسه بأي نوع من معايير الزمن الكرونولوجي الثابتة، وتبدو هذه الروايات كأنها مستخرجة كلياً منه. ويرزح القارئ تحت إحساسه بأن الأحداث تسير في نوع من السلاسل الزمنية الكابوسية حيث المدة مميزة بالشدة فقط وخالية من الطول والسرعة، فيبحث عبثاً عن نقاط زمن خارجية يستطيع أن يقدر بالمقارنة بها مدى امتلاء أو فراغ الرقعة الزمنية. ومن الضروري عادة وجود نوع من المعيار الخارجي يمكن بواسطته تقدير درجة الخروج عن النمط المعياري، أي أن إسراع أو تمهل الزمن المحسوس يجب أن يكون من الممكن نسبته إلى جهاز ضبط إيقاع الزمن التصوري الذي يهمله عن قصد وبكامل الوعي. إن «الدورات البطيئة» لدقات ساعة بغ بن (Big Ben) التي تنداح في الهواء لازمة لترقيم انحسار وتدفق الزمن دون انتظام في «السيدة دالواي». أما في الزمن المثالي فإن المعيار ليس له قيمة وظيفية، ويكاد يختفي تماماً. فليس هناك ساعة، وإنما نبقى مع تموج عاطفي يكفي لذاته. ويقدم لنا كافكا سياقات متتابعة ويصور لنا أحداثاً، ولكنها معلقة في فراغ زمني، ولا يمكن نسبة واحد إلى الآخر إلا بصورة عامة جداً كأجزاء

الحركة الموسيقية أو الإيقاع العاطفي. ولا نقول إن الزمن يتقلص أو يتمدد، يتحرك أو يقف ساكناً، لأن كل هذا يعني أن الزمن ما زال يفعل. فالزمن خارج عن نطاق معالجة الموضوع، فلا هو غالب ولا هو مغلوب، إنه غير موجود وحسب.

وقد كان لنظريات يونغ (Jung) في النماذج الأولى (archetypes) والأساطير واللاوعي الجماعي دور كبير في معالجة الزمن غير العادية في روايات توماس مان التي تدور حول موضوعات من الكتاب المقدس. فقصة تضحية إبراهيم ابنه والعلقة بين يوسف وإخوته يُرى فيهما تكرار لنمط أولي. فالشخصية تسير في الدور المعين لها لا بدافع فردي للتصرف بطريقة معينة وإنما على الأكثر لأن هذا ما ورد في الرواية الشفوية، ولأنها ترى نفسها جزءاً من الأسطورة التي خلّدت نفسها من خلالها ومن خلال معاصريها. وهو يتصور مهمة الفرد أن يملأ في الزمن الحاضر إطاراً أسطورياً أوجده الآباء الأولون بعد أن يكسو أشكالاً معينة لحماً.

والحاضر عند هؤلاء البدائيين ليس منفصلاً عن الماضي وإنما يطابقه، وهو إلى درجة ما الماضي.

ظلت الذاكرة تعتمد على الرواية الشفوية من جيل إلى جيل فكانت أكثر مباشرة وثقة، فسارت بحرية أكبر، وكان الزمن أمتن وحدة ومن ثم أوسع أفقاً.

إن الأنماط الحضارية مقررة في السماء، وعلى هذا يورثها الوالد الولد، وتُقبل بإيمان دون أي تساؤل. وعندما لا تكون الفردية وطيدة جداً فإن كل مشارك في الطقوس المتكررة للسلوك والأفعال يتقبل هذه الأنماط على أنها صحيحة عنده شخصياً. وهكذا يظل

النمط ساري المفعول إلى الأبد، وإنما يتخذ أشكالاً إنسانية جديدة لتجعل منه مثلاً يحتذى. فالناس يفعلون ما يفعلون لأن من قبلهم فعله، وما فُعل يظل الصحيح لأنه يوازي تركيبة العقل الجماعية لبني البشر. لذلك فإن ظهور أية ظاهرة تومئ إلى الأسطورة يفتح الباب على منظور من نمط تسلسلي يكرر نفسه دون نهاية، أو ما يسميه مان «كواليس الزمن». والتشكيلة نفسها لا زمنية، ولكن شكل اللازمن هو «الآن» و «هنا».

الماضي هو الحاضر، لأن جوهر الحياة هو كونها حاضرة، ولا يظهر سرها في الأشكال الزمنية للماضي والمستقبل إلا بمعنى أسطوري. إنها «كائنة» دائماً مهما نقل «كانت». هكذا تقول الأسطورة.

والحاضر أيضاً هو الماضي.

تحدث الناس في الحاضر ولكنهم أشاروا إلى الماضي، ونقلوا واحداً إلى الآخر.

إن الزمن القصصي لهذه الروايات مزدوج - مدة التجلي المعين و«كواليس الزمن» التي انفتحت وراءه. وبالمثل فإن كل شخصية ليست وحسب فرداً يعيش خارج زمنه، وإنما هي أيضاً تشكيل لسلسلة لا تنتهي وتمتد رجوعاً إلى فجر الإنسانية. فيوسف وهو يستمع إلى الكاهن يرى من خلاله منظوراً لا نهاية له من أشكال ألعازر (Elizier) قالوا كلهم «أنا» بفم الظاهرة الجديدة.

وعندما يتكلم ألعازر عن نفسه تعمى أطراف شخصيته وتذوب وتتحول إلى نموذج، فكأن ذاته انفتحت من الخلف وفاضت نجوماً خارج فرديته الخاصة في المكان والزمان كليهما، مجسدة في تجاربه

الخاصة إذا تذكرها ورواها في وضح النهار كان الأجدر في الواقع أن تروى بضمير الغائب... والفكرة القائلة بأن كل شخص هو نفسه ولا يمكن أن يكون شخصاً آخر، هل هي سوى تقليد يوجب اعتباطاً إسقاط جميع التحولات التي تربط وعي الفرد بالوعي العام؟ إن مفهوم الفردية يلحق بنفس فئة المفاهيم التي تندرج تحتها الوحدة والكلية، والكل والجميع. وفي الأيام التي أكتب عنها لم يكن التمييز بين الروح بعامة والروح الفردية قد استحوذ على قدر من القوة مثلما هو عليه اليوم... ومما له دلالة كبيرة أنه لم تكن هناك في تلك الأيام كلمات للتعبير عن المفاهيم التي تدور حول الشخصية والفردية.

وهكذا عندما يتحدث إسحاق معيّن عن تضحية إبراهيم فإنه يستحوذ على القصة لنفسه سواء أكان داخلاً فيها أم لا.

كثيراً ما عاش مرة أخرى في حكاياته التي يرويها بضمير المتكلم، كما ينبغي، لأن ذاته تلاشت وتراجعت في النموذج الأول، ولأن ما كان أصبح الآن حاضراً في لحمه، وربما كرر نفسه متطابقاً مع الأساس.

وقد يصادف المرء أحياناً في مواضع أخرى تلميحاً إلى «كواليس الزمن». فرومان رولان يصف في «جان كريستوف» (Jean Christophe) لحظة يفقد فيها هويته في الزمن ويتحد في سلسلة من أجداده كل في زمانه:

وبدا له أنه رأى ذلك من قبل: الشجرتين والبركة... - وفجأة أصيب بإحدى نوبات الدوار التي تفتح المسافات الكبيرة في سهل الحياة. صدع في الزمن. لم يعرف أين كان، أو من هو، وفي أي

عصر عاش، وكم من العصور مرت عليه وهو في هذه الحالة. كان لدى كريستوف شعور بأن هذا كان من قبل، وأن ما كان، الآن، لم يكن، الآن، وإنما في زمن آخر. لم يعد هو نفسه... ودارت القرون داخله... كثيرون من آل كرافت (Kraft) الآخرين مروا بهذه التجارب التي كانت تجاربه في ذلك اليوم.

و«أورلندو» (Orlando) لفرجينيا ولف هي حقاً رواية كاملة كتبت كفنتازيا فكهة حول موضوع تطور شخص على مستوى زمني مزدوج بمدلولات زمنه أو زمنها الفردي، وبمدلولات خصائصه أو خصائصها المسيطرة الموروثة - في أزمنة أجداد أورلندو. ثم أنها تصف تأليف قصيدة طويلة بمدلولات تقدمها والتغييرات في التقاليد الموروثة التي شاركت في صنعها.

وهكذا الحال عند بروست. فمارسيل (Marcel) يرى معارفه بعينيه كأشكال مكانية وبذهنه كتشكيلات زمنية.

إذا كان الاسم، دوقة غيرمانت، عندي اسم جمع، فإنه كان كذلك ليس في التاريخ وحده، بمجموع كل النساء اللاتي حملنه تباعاً، وإنما أيضاً في سياق حياتي القصيرة التي سبق أن رأت في دوقة غيرمانت هذه بالذات نساء كثيرات مختلفات يطبعن أنفسهن الواحدة فوق الأخرى، وكل واحدة منهن تتلاشى حالما تكتسب التالية كثافة كافية.

وهو يرى نفسه أحياناً كسلسلة تمتد رجوعاً في الزمن إلى بداياته وقدماً إلى مماته.

لكي أكون دقيقاً جداً ينبغي أن أعطي اسماً مختلفاً لكل «أنا»

كانت تفكر في ألبرتين (Albertine) في الزمن الآتي. ينبغي علي أكثر أن أعطي اسماً مختلفاً لكل واحدة من الألبرتينات اللائي ظهرن أمامي.

ولم يكنّ قط نفس الشخص مثل - وأنا أسميهن ببساطة ومن باب التسهيل «البحر» - تلك البحار التي تبع واحدها الآخر على الشاطئ الذي وقفت أمامه، حوريةً على حدة.

وهو يداخل أحياناً السلسلة في شخص واحد، بينما يمدّ في أحيان أخرى الشخص الواحد ويجعل منه سلسلة:

... وكما كانت ألبرتين في بالبي (Balbee) كثيراً ما تبدو لي مختلفة، فإنني الآن - وكأنما سرعة تغير المظاهر كانت تتزايد بصورة مذهلة، وكذلك تغير الألوان التي يعرضها لنا شخص في مقابلاتّنا المختلفة - حاولت احتواءهن جميعاً في مدى بضع ثوان لأعيد تجريبياً إنتاج الظاهرة التي تنوّع فردية الشخص، وأن أسحب الواحدة من الأخرى، كالصناديق المتداخلة في بعضها، وفي اللحظة القصيرة التي مرت فيها شفتاي نحو خدها رأيت عشر ألبرتينات.

إن أسلوب «كواليس الزمن» ليس تماماً نفس أسلوب جويس في «يوليسيز» حيث توازي أحداث الرواية ملحمة هوميروس. فأسلوب جويس يذكّر بأسلوب إبسن في «البطة البرية» (Ibsen: The Wild Duck). هناك النمط الرمزي يقوم مقام الخلفية المتحركة التي تنسج الحبكة الإنسانية نفسها أمامها، مطابقة في المراحل المهمة من سيرها سير الرمز. غير أن الخلفية الرمزية في «يوليسيز» لا تبيّن ولا توصف بصورة خاصة، وإنما يوحى بها ضمناً. والموضع الوحيد الذي تذكر فيه هو العنوان، وبطبيعة الحال فإن الكل متشعب وممند

جداً. وكما أن اليوم الأحد في دبلن لا يعدل السنين الطويلة في «الأوديسة» (Odyssey) وحسب، بل يمثل الحياة كلها في يوم واحد، فإن «كواليس الزمن» عند مان تقدم تاريخ الإنسانية كله في حياة أسرة واحدة.

# الفصل الحادي عشر

# الزمن واللغة ومدة برغسون

إن أية محاولة للتعبير عن الشخصبة والحدث في القصة، ومعالجة الحقيقة عن كثب، بل وأي تحليل للقيم الزمنية والتقالبد في الرواية، لا بد أن تصطدم بعقبات يكاد يكون من المتعذر التغلب عليها. ومنشأ هذه العقبات هو القصور، وبخاصة القصوْر الزمني للغة.

الزمن - يقول الدكتور جونسن - هو أكثر أشكال الوجود خضوعاً للخيال.

إن الزمن يمكن اعتباره، بمعنى من المعاني، مطلقاً، أي أنه لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية لأنه هو نفسه أحد الوجوه الأولية - التي لا يمكن اختزالها - لكل شيء في حقل التجربة الإنسانية. وبالعكس يمكن اعتباره نسبياً، أي أن له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة، فهو إحداثي لتحديد جميع أشكال الوجود إذا أخذنا بعين الأعتبار أن لا شيء يمكن أن بكون آنياً، ولا شيء ملموساً يمكن أن يوجد في الأبعاد المكانية الثلاثة

وحدها. وحسب قول كارلايل:

وجودنا الأرضي كله مؤسس على الزمن ومبنيّ في الزمن... الزمن مؤلفه، وهو مادته.

الإنسان في جوهره، عند بعض المدارس الفلسفية، مخلوق من الحواس، وأكثر معرفته تجريداً مستمد في الأصل من أدلة حواسه، وبالتالي فإن تأويله للعالم وظواهره معتمد في أساسه على التجربة. ومع ذلك يبدو أن الإنسان مفتقر إلى حاسة خاصة لإدراك الزمن، لأن كل ما يستطيعه هو أن يستدل على مروره من الشواهد التي تقدمها له حواسه الأخرى. وهكذا يبدو أن الزمن يعزّ على أي تأويل مادي. وحتى إذا كنا نملك - كما يقول الآخرون - داخل وعينا حاسة أو قوة ما تتيح لنا إدراك مرور الزمن حسياً، فإن هذه الحاسة أو القوة هي أيضاً قليلة الغناء في فهم طبيعته الحقيقية، لأن الأشياء التي تمر بها تجاربنا الحسية ليست ما ينتجه إحساسنا بها. فالبيانات التي نحصل عليها من حواسنا، أو من وعينا لتلك البيانات، ليست بالضرورة نفس الحقيقة التي أثارتها.

نحن لا نعرف وجودنا إلا بأنفسنا، ونخلط معرفتنا بأشيائها حتى لا نعود نميز بين المعرفة والأشياء.

وهذا لا يزيد في معناه على أن مشكلة طبيعة الزمن وخصائصه قد دفعت إلى الوراء خطوة أخرى. فالمرء يدرك في كل خطوة - شاء أو أبى - أن هذا الوجه الأساسي البسيط لكل شكل وتجربة هو في الوقت نفسه أكثر الوجوه تعقيداً واشتقاقاً.

وبغض النظر عن طبيعة الزمن، فتلك مشكلة فلسفية، فإن

خواصه وآثاره من وجهة النظر الإنسانية العملية تخضع لنفس القدر من التشويه الفردي. فنحن لا نملك معياراً قاطعاً لقياس مروره، وتقسيماتنا له إلى ساعات وأيام وأشهر وسنين مجرد اصطلاح عرفي، وهو مع ذلك ليس ثابتاً. وحتى لو ثبت أن مفهوم الزمن الفسيولوجي يوفر المعيار الصحيح الذي طالما كدت القرائح عبثاً في البحث عنه، وسواء قدّر هذا الزمن الفسيولوجي بمعدل تجدد الأنسجة السطحية التالفة، كما اقترح دي نوي (Du Nouy) أو بمعدل إنتاج بعض خلايا الدم، كما اقترح كاريل (Carrel)، فإن قيمة الزمن هذه تظل إحصائية. فليس له معنى على المستوى الإنساني العادي، ويتركنا لم نبارح مرحلة التعميم الغامض. وإذا كانت النظريات العلمية والفلسفية والميتافيزيقية فيما يتعلق بالزمن، إذا أخذت في حد ذاتها، غير ذات صلة بالمشكلات التي يواجهها الروائي، فإن هناك نواحي أخرى للزمن تعنيه بصورة عميقة لأن لها تأثيراً مباشراً في طرق تصرفنا وتفكيرنا وشعورنا.

وهكذا يصبح النظر في مرور الزمن وأثره على الفكر صعباً إن لم يكن مستحيلاً، مثل النظر في طبيعته ومعناه، لأنه يقتضي التخلي عن الشكل الوحيد الذي يستطيع الفكر أن يعبر عن نفسه به - وهو اللغة، ذلك أن اللغة تتألف من وحدات محدودة متمايزة، ولذلك لا تستطيع تصوير ما هو غير محدود ومستمر. وأحد أغراض الروائي هو على وجه التحديد الإيهام بهذه الخواص كما يراها بالفكر والإحساس. فالفنان باختصار في مأزق أبدي من أن استمرارية الأشياء هي عنده كل مادة الكوميديا والتراجيديا، وأن هذه الاستمرارية لا تنقطع مقدار لحظة أو بوصة، وأنه لكي يفعل أي

شيء على الاطلاق يجب عليه أن يستشيره بشدة وأن يهمله بشدة.

إن الكلمات، بتخثيرها العمليات السائلة للفكر، تعبر عن شيء مختلف، ولا بد أن يكون غيرصحيح، مهما تكن مقبولة عرفاً لدى الآخرين. ومع ذلك، وهنا مواطن المفارقة، لا شيء يمكن أن يكون له عندنا معنى إلا بالقدر الذي يمكننا أن نجد معه كلاماً للتعبير عنه.

دع شيئاً يكون موجوداً أبداً، فإنه في حقيقة الأمر لا يكون موجوداً حقاً إلا عندما يعطيه الإنسان حياة ويضع له اسماً.

والعقل إذ يعمل من خلال اللغة يفرض فئات وأشكالاً منطقية على أشياء قد لا تكون متأصلة فيها.

كل تمييزنا الفكري وأكثر تمييزنا العاطفي يحفظ نظامه ووضوحه بواسطة الكلمات، وكل عالم القيم الأخلاقية المجرد يمسكه لنا إطار من الكلمات. ولكن الأهم من ذلك أن مهارتنا في تصنيف هذه القيم واستخدامها في خيالنا هو بصورة رئيسية مهارة في استعمال الكلمات. وأشكال تفكيرنا كلامية. وطرق تحديد أغراضنا وشعورنا، إن لم تكن كلامية، فإننا لا نستطيع فحصها ومقارنتها إلا بواسطة الكلمات.

وإذا كان تفكيرنا ذا عناصر كثيرة دقيقة، فإن تجربتنا في ذاتها - لا كما نرتبها واعين - عبارة عن صيرورة جارية مستمرة. وبالإضافة إلى هذه السيولة غبر القابلة للتحويل، أو كجزء منها، فإن إدراكنا أو وعينا أو تفكيرنا أو شعورنا أو أي اصطلاح نختاره لحالة رد الفعل الذي يبدو منا عن علم للأحداث الداخلية أو الخارجية، حتى عندما يكون على مستوى الوعي، وحتى عندما يكون في

جوهره كلامياً لا مرئياً أو ملموساً أو متحركاً، لا ينطلق بطريقة خطية أو نغمية كما تفعل الكلمات، وإنما بشكل متناسق أو طباقي على مستويات متزامنة متراكبة. وإذا كانت هذه هي الطريقة التي تتم بها عملياتنا النفسية، فلماذا لا يصورها الروائي في شخصباته؟

لم تكن أفكاره الحقيقية مع هذه الصلوات والتفجعات الميكانيكية والسطحية بل دونها بكثير، بينما كانت هناك أخرى دون ذلك إلى الأسفل ولكنها أكثر واقعية، كأنغامها الخفيضة أو كالصوت الجهير الخفيض، بحيث كان الكل كموسيقى متحركة نظمت عمودياً، وكانت روحه مشغولة بقيادة عزفها على المستويات الثلاثة جميعاً.

ولكن قول ذلك شيء وبيان العملية أثناء حدوثها شيء آخر. والترتيب الزمني العادي للكلمات، أو أي ترتيب زمني لها، يعجز عن إيصال هذه العملية ضمن حدود القدرة الكافية للإدراك، بغض النظر عن التداعبات التي تتجمع حول الكلمات أو حشد الدلالات الضمنية التي تتوالد حول نواتها الدلالية.

لقد حاول كثير من الكتّاب أن يستغلوا القوة الإيحائية الرمزية للكلمات باختلاق صيغ واستعمالات وترتيبات جديدة. وحاول آخرون، مثل غيرترود ستاين، تخدير الدماغ بواسطة أدوات مختلفة إلى درجة أنه لم يبق هنالك سوى قدر يسير من التفكير مجرداً من جواذب التداعي في جهات أخرى. وذهبوا إلى أن الباقي يمكن لذلك تمثيله تمثيلاً كافياً بواسطة اللغة. ولكن العقبة الأساسية لم تمهد. هناك وسط غائم يعترض ما بين الحقيقة وإدراكنا لها، وبين إدراكنا وتعبيرنا. فاللغة لا تعكس الحقيقة وإنما تحولها إلى شيء

يختلف عنها اختلافاً بعيد الشقة.

لا شيء ينبغي أن يسمى لئلا تغيره التسمية.

هذا ما قالته إحدى شخصيات «الأمواج» (The Waves) لفرجينيا ولف. ولكننا لا نستطيع العيش دون تسمية الأشياء. فنحن إذاً واقعون بين قرني معضلة لا سبيل إلى الخلاص منها: الحرف قاتل ولكن الروح التي تهبنا الحياة لا تملك التعبير إلا بالحرف.

هذه الصعوبة التي لا خلاص منها في فهم الحقيقة وإيصالها فكرياً، أو بتعبير آخر كلامياً، مركزية في نظرية برغسون حول «المدة» (durée) التي تتجاوز الميتافيزيقا إلى كثير من المشكلات الأساسية في القصة. فالعقل عند برغسون ومدرسته أداة صنعها التطور لتجعل الفعل في عالم دائم التدفق ممكناً، وهو يختر التيار الحي للواقع في كتلة من الأفعال المتقطعة أو يشخصه في أشكال ومفاهيم. وفي عقليتنا ميل طبيعي إلى استنباط الحركة من ركود أولي، في حين أن الحركة أصلية والحالات الثابتة مجردات ثانوية مستمدة منها.

يوجد في الحركة «أكثر» من مواضع متعاقبة لما هو متحرك، ويوجد في التغيير «أكثر» من حالات متعاقبة لما هو متغير. فالمواضع والحالات ثابتة غير قابلة للحركة، ولا يمكن أن تنشئ الحركة التي هي شيء آخر ينبغي أن يضاف إلى المواضع والحالات. ولا نستطيع اشتقاق الأكثر من الأقل.

وهذا التيار لا يدرك حسياً إلا برفض الصيغ الفكرية والأخذ «بالحدس» المباشر للتجربة. وعندما يتحقق ذلك، وعندما نهوي إلى الأعماق أكثر وأكثر بعيداً عن السطح وحقائقه القاسية المستقلة نصبح

قادرين على فهم جديد لعلاقات صيغ الأفعال عندما نفهم استمرارية التغيير التي لا تتجزأ.

كل شكل حي... هو استمرار لماض غير محدود في حاضر معيش، فهو ليس من نتاج هذا الماضي وإنما يحمله معه. وهو ليس مجرد حالة أخيرة تجمعت فيها الذرات بإدارة المنظار المشكّل.

لقد أوجدت هذه النظرية مفهوماً جديداً للشخصية في كثير من القصص الحديثة، وبخاصة في رواية تيار الوعي. فقد اطّرح تحديد الشخصية بالوصف الخارجي والتصنيفات الجاهزة والتعريفات وقوائم الخصائص باعتبار هذا كله زيفاً، واستعيض عن ذلك بجعل الشخصية تُرى في ضوء تجددها لحظة لحظة، مثل الماضي الحاضر أبداً، الذي يتغير إذ يتزايد مع مجال زمنه المتحرك، ويصب في ومن خلال التكوين الذي نسميه كائناً إنسانياً. وكما وصف كولرج (Coleridge) تشارلز لويد (Carles Lloyd):

كل ساعة تخلقه من جديد، إنه ذريته في سلسلة لا تتوقف أبداً عن الجريان، وجسده يحتفظ لسوء الحظ بهوية خارجية ...

وقد أدت نظرية «المدة» كذلك إلى مفهوم جديد للحبكة والبنية. فقد أوحت بالتضييق المتزايد للمدة القصصية التي تغطيها الرواية، وفي الوقت نفسه توسيع المدة السيكولوجية للشخصيات. والهدف الذي وضعه هؤلاء الروائيون نصب أعينهم هو: الحياة كلها في يوم، الحياة كلها في لحظة.

وعند تطبيق هذه النظرية على اللغة فإنها تثير السؤال الذي طال النقاش حوله بشأن صلاحية اللغة لأن تكون واسطة للفهم والإيصال.

نحن نميل بغريزتنا إلى جعل انطباعاتنا صلبة لكي نعبر عنها باللغة. ولذلك فإننا نخلط الشعور، الذي هو في حالة دائمة من الصيرورة، بالشيء الخارجي الثابت الذي ينصب عليه، وبخاصة مع الكلمة التي تعبر عن ذلك الشيء.

إن الفنان بالكلمات حساس بصورة خاصة لطبيعة وحدود الرموز التي يستخدمها للإيصال. وقد ظهر كثير من الأعراف في أوقات مختلفة وأثبتت أنها مقبولة، ولكن الأجيال التالية رفضتها. والكاتب لا يملك أن يتجاهل أن القصة ترمي إلى نقل التجربة، ولكن التجربة لا تحدث في اللغة كالفكر. وبالإضافة إلى ذلك فإن التجربة غير محدودة المدى والتدرج، في حين أن رموز اللغة التي ينبغي أن تترجم إليها مقيدة جداً. ويستبعد في الحال أية درجة من التعادل أو التطابق. ولو وجد كاتب لديه رصيد غير عادي من المفردات وقدرة على تشقيق الكلام مع طاقة محدودة بصورة غير عادية لإدراك التجربة بحيث يستطيع معادلة مدركاته مع واسطته، لما حُلّت المشكلة. فكل رمز يحقق التعادل يكتسب علاقة خاصة من ارتباطه بالشيء الذي يرمز إليه. ولكن لا يمكن لشخصين أن تكون لهما تجارب متماثلة إلى حد التطابق أو يستطيعان ربط التجارب المشتركة بنفس التركيبة من موجات الصوت والضوء. وهذا يصح بالنسبة لأبسط الأشياء المادية، فكيف يكون الأمر في حال العواطف والمجردات الدينامية التي تستعمل في معانٍ كثيرة أو التي ليس لها - أو حتى التي لها - دلالات محددة، فهذه قد تستدعي إلى الذهن مجموعات من الكلمات أو الصور أو الأفكار التي لا تحمل أية صلة بما كان في ذهن الكاتب. وقد تساعد القرائن السببية أو المزامنة في تثبيتها إلى حد ما ولكن ليس بدرجة كافية. ولا شيء يمنع التداعيات

الفردية أو تداعيات منبتة الصلة ومن كل نوع من أن تقفز بين السطور داخلة أو خارجة، وكما قال دن (Donne) : «الحيرة المربكة في الكلمات لا تملك إلا أن تلقي ظلال الحيرة المربكة على الأشياء». ولن يكون في وسعنا أن نأمل في الهرب مما سماه بيركلي (Berkeley) «إحراج الكلمات وخداعها»، ومما سماه ستيرن «الاستعمال القلق للكلمات الذي أربك أوضح المفاهيم وأشدها صفاء». ولا يمكن المحافظة على التواصل إلا بأعم الأشكال وأقلها تهذيباً. ويصح ذلك على العواطف والمشاعر والتجارب أكثر مما يصح على الأفكار والمفاهيم. وهذا هو السبب في أن الأدب، وبصورة أخص القصة من بين جميع أشكاله، يجب أن يؤسس على نوع من عقد الخطأ بين الملقي والمتلقي.

هذه التأملات وما شابهها حول طبيعة اللغة والرمز والمجاز والتواصل تمسّ بصورة عامة جذر كل فرع للمعرفة المجردة، وهذه هي مادة التعبير الأدبي والنقد الأدبي. ولا نبالغ مهما قلنا في تأكيد صدق مقولة ستيفنسن التي لا يقلل وضوحها من عمقها:

إذا كان في الأدب محاكاة أصلاً فهو لا يحاكي الحياة وإنما يحاكي الكلام: لا يحاكي حقائق القدر الإنساني ولكن ما يؤكده الممثل أو يخفيه في حكايته عنها.

ومع ذلك فإن الكاتب ملزم تجاه قرائه بأن يحافظ على أعلى درجة من التواصل. وهذا في حال الروائي يتعارض مع التزامه بأن يكشف شخصياته بأصدق وأبرز ما تتيحه له اللغة. وهو يستطيع النهوض بمسؤوليته الأولى، وهي مسؤوليته تجاه القارئ، بأن يقتصر في نقل التجارب على أبسطها، وأن يعمل ضمن الأعراف الكلامية

السائدة حيث يفترض بالإجماع أن الكلمات والترتيب المختار لها يمكن أن تمثل صورة حقيقية للواقع. ولكن هذا المخرج السهل يتصادم بشدة مع مسؤوليته الثانية، وهي مسؤوليته تجاه أشخاصه. ولا تكون المشكلة حادة جداً عند استعمال الحوار، ولكن الصعوبة تنشأ في نقل تجارب الأشخاص غير الكلامية أو شبه الكلامية. ومن هنا نشأت التجريبات الكثيرة في اللغة التي كثيراً ما يقدم عليها الروائيون الحديثون. ولعل اقتباساً من برغسون يزيد هذه النقطة وضوحاً:

الشعور نفسه كائن يعيش وينمو، ولذلك فإنه في تغير مستمر، وإلا فكيف يقودنا تدريجياً إلى اتخاذ قرار؟ إن قرارنا يتخذ في الحال. ولكنه يعيش لأن المدة التي ينمو خلالها هي مدة تنفذ لحظاتها في بعضها. وبفصل هذه اللحظات عن بعضها، ونشر الزمن في المكان، نكون قد أفقدنا هذا الشعور حياته ولونه. ومن هنا فإننا نقف الآن أمام ظلنا: نعتقد أننا حلّلنا شعورنا بينما نحن في الواقع قد بدلناه بأن أقمنا بجواره حالات فاقدة الحياة يمكن أن تترجم إلى كلمات، وكل منها يشكل عنصراً متسنركاً - المتخلف غير الشخصي - من انطباعات أحس بها المجتمع كله في حالة معينة. وهذا هو السبب في أننا نفكر في تلك الحالات ونطبق عليها منطقنا البسيط، وبتصنيفها في أجناس وأنواع لمجرد أننا عزلنا الواحدة عن الأخرى، نكون قد أعددناها للاستعمال في استدلالٍ ما في المستقبل. فإذا جاء روائي جريء وانتزع الستارة التي أتقن نسجها حول ذاتنا التقليدية، وأرانا أن تحت مظهر المنطق هذا سخفاً أساسياً، وأن تحت تراصف الحالات البسيطة يتخلل دون حدود ألف من الانطباعات المختلفة التي لم يعد لها وجود في اللحظة التي سميناها فيها، فإننا نثني علبه

لكونه عرفنا أكثر مما نعرف أنفسنا. عير أن واقع الحال ليس كذلك. وكونه ينشر شعورنا في زمن متجاس ويشرح عناصره بالكلمات، يبيّن في حد ذاته أن كل ما يقدمه لنا هو ظل ذلك الشعور. ولكن ما فعله هو أنه رتّب هذا الظل بطريقة تجعلنا نشك في الطبيعة غير العادية وغير المنطقية للشيء الذي يُسقط الظل. لقد جعلنا نفكر إذ أعطانا تعبيراً خارجياً لشيء من ذلك التناقض - ذلك التفسير - الذي هو جوهر العناصر المعبّر عنها. وبتشجيع منه وضعنا جانباً للحظة ذلك الحجاب الذي أقمناه بين وعينا وبين أنفسنا. لقد أعادنا إلى حاضرنا الخاص بنا.

من الواضح أن كتّاب تيار الوعي مدينون لبرغسون ومدرسته بقدر ما هم مدينون لفرويد. فالمعايير القديمة المتعلقة بالأسلوب والبنية والموضوع قد افتلعت جميعها وحُرفت عن سمتها بظهور هذا الموقف الرومنطيفي من الحقيقة الواقعية كما تمثله نظرية المدة والجريان وعلاقة اللغة بالحقيقة الواقعية. وهناك ميل متزايد لدى الروائيين إلى التخلي عن التظاهر بتصوير الحقيقة، والاتجاه بدلاً من ذلك إلى البحث عن أساليب تثير إحساساً غير عقلاني بها. ولما أخذوا ينظرون إلى الوراء بحثاً عن نماذج للقصة أخذوا يفهمون من جديد أهمية تجارب ستيرن الرائدة. لقد أخذ التيار الرئيسي للرواية يغير مجراه إذ أخذت الدلالة الضمنية تحل محل المعنى المباشر، والانطباعية محل التعبيرية، سواء أكانت هذه التعبيرية على المستوى السيكولوجي كما هي في عرف رتشردسن أو على مستوى الحدث والسلوك كما هي في عرف فيلدنغ. وإذ ووجهوا بعدم جدوى «البحث المحموم عن الحقيقة والسبب»، واضطروا إلى اطّراح النظرة التصورية للحياة بمدلولات الركود، اتجهوا إلى الأخذ بالنظرة

الإدراكية الحسية للحياة بمدلولات الجريان. وهم يتقصون إمكانات الوهم اللغوي لمواجهة عدم استمرارية الانتباه والفكر والتعبير التقليدي. وهم يفتّون أنماط اللغة ويصلحونها بالتكرار والحذف والنحت والصيغ المستحدثة والتلميحات شبه المعروفة والكلمات الانفعالية والصور المثيرة للتداعيات، إنهم يذهلوننا ويخدروننا ويخرجوننا عن مسارات المنطق التسكلي، وبذلك يغروننا بأن نخلق بالحدس من جديد التدفق الغريب للأحاسيس والمدركات الحسية الذي يغرق عقولنا دون انقطاع. ويحاولون إثارة الطبقات التحتية من الانطباعات السمعية والعضلية التي تمر تحت مستويات الاستدلال المنطقي للوعي. ويلحّون على ما هو خاص وفردي حتى وإن كان ذلك يعني التنازل عن المزايا العملية لرموز الاتصال المعممة أو الشائعة. وكل كلمة أو مجموعة من الكلمات في مثل هذا الأسلوب تشبه لقطة في فيلم، ولا تنتج هذه اللقطات إيهاماً بالحركة وبالوجود الثلاثي الأبعاد إلا عند لفّها جميعها في تتابع سريع. وقد ذهب بعضهم إلى أن دكنز استبق هذا الأسلوب في «أوراق بكويك» (Pickwick Papers)، وفي تلك الحالة يكون حديث المستر جنغل (Jingle) تصويراً للفيلم الأول. وهنا يحس المرء بالرجّة، ذلك أن الفيلم لا يسير بسرعة تكفي للاستمرار السلس.

لقد جرّب الروائيون عدة أساليب لتمكين الرواية من معالجة أكثر واقعية للحقيقة المحسوسة كشيء نسبي، لا كما رأتها المدرسة الواقعية كشيء مطلق. وقد تخلى دي موباسان عن المحاولة في يأس، وقال إن من الأصح أن نسمي الواقعيين «تخيليين».

ما أسخف أن نؤمن بالحقيقة طالما أن كلاً منا يحمل حقيقته في

ذاته وفي تكوينه.

وحاول جيد أن يقيس مقدار تشوهها عند مرورها عبر عقول مختلفة بوضع كل صورة منكسرة إلى جانب الأخرى، فإذا أبطلت كل واحدة الأخرى فمعنى ذلك أنه يمكن أن يظهر شيء من الحقيقة الصادقة. وحاول جيمس جويس وغيرترود ستاين أن يطوروا نوعاً من الأدوات اللغوية للالتفاف حول صعوبات الواسطة، أحدهما بأن يوسع والآخر بأن يقيد تداعيات الدلالات الضمنية. وابتكرت دوروثي رتشردسن أسلوباً قد يستطيع الإيحاء بمرونة التجربة من خلال المدة التي اعتبرها برغسون معنى الحياة نفسها. وعندها، كما هو عند كتاب تيار الوعي الآخرين، ليس لشخص أن يكون ذا معنى بمعزل عما يجري له، ولا شيء يمكن أن يكون له معنى بمعزل عما يجرى له أيضاً. فنحن نعيش في سلسلة مستمرة من الذاتي والموضوعي. وكل شيء هو كما تدركه الحواس، وذلك الإدراك مرن ولا يوجد إلا في مجال زمني خادع من الحاضر. وقد عبر بروست أيضاً عن وجهة نظر برغسون القائلة بأن الزمن عبارة عن اصطلاح آخر للنبض الكامن وراء كل شيء، وأنه ليس شكلاً أو وجهاً أو صفة مميزة للحقيقة بل هو الحقيقة نفسها.

وقد أزعج جميع الكتّاب نفس العقبات التي تعترض طريق تقييم طبيعة الزمن أو تقدير العلاقات بين مادة القصص وشكلها وواسطتها نظراً للعوامل الزمنية التي تدخل في الحساب. ولما كانت الكلمات رموزاً تمس الحقيقة على بعد عدة مراحل، كما أنها تقوم مقام عملة تقليدية صكت أساساً من أجل تسهيل المعاملات في الحياة اليومية، فإنها تبدو زائفة عندما نصرفها لأغراض أخرى. لقد كان

الكتّاب دائماً على وعي بأن اللغة عامة ولكن التجارب فردية، ولا يمكن إيجاد توازن بين الاثنتين يكون مقبولاً لدى كل واحد.

إن الكلمة ذات الحدود الواضحة، الكلمة الحوشية الجاهزة، التي تختزن العنصر الثابت العام ومن ثم غبر الشخصي في انطباعات البشر، تطغى على الأقل على الانطباعات الرقيقة الهاربة لوعينا الفردي.

وهذا من شأنه أن يعكس مقولة هوراس:

من الصعب أن تجعل من الموضوعات العامة موضوعات خاصة.

وتكمن الصعوبة الكبرى في إيجاد التعبير المقبول لدى العموم عما هو فردي صرف. وقد أدى هذا في الرواية إلى الالتفاف حول الفئات الثابتة للغة والمنطق، للسببية وتقسيم صيغ الأفعال، لاستنزال الحدس الفوري للتغيير غير القابل للتجزئة والاستمرارية ضمن حضور زمني شامل.

من الحقائق البديهية المعروفة أن اللغة في جوهرها مجازية. ويبدو أن التفكير مجازي أيضاً بصورة جذرية. ونحن لا سبيل لنا إلى التأكد من أننا نتكلم عن حقائق واقعية أو أننا نشرح مثل هذه الحقائق كالزمن والمدة وصيغ الأفعال، وأننا لسنا نستعمل كلمات عن كلمات. وإذا فكرنا أننا نعرف ما نفكر فيه فإننا نظل عاجزين كما كنا عن نقل تفكيرنا إلى الآخرين. وهناك مقولة للقديس أغسطين تحمل معنى ربما لم يقصده:

ولكن ما هو الزمن؟ إذا لم يسألني أحد عنه فإنني أعرفه، وإذا

أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه.

وكذلك قول شيكسبير:

نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا.



# القسم الثالث

# التطبيق العلمي


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

# الفصل الثاني عشر

# الزمن والبنية و«ترسترام شاندي»

إن الخمسين سنة التي توسطت بين نشر روبنسن كروزو و«ترسترام شاندي» شهدت استقرار جميع الأنواع والأساليب الرئيسية للقصة. ونجد في نصف القرن هذا نماذج من الوصف الوافعي والطوباوية الخيالية، من قصص السيرة والسيرة الذاتية، من روايات مليئة بالتحليل النفسي إلى حكايات المغامرات المثيرة. وتمتد موضوعاتها من المحلي إلى الغريب المستهجن فالتاريخي، وتتضمن مواقف هجائية وأخرى عاطفية، وتضع بين أيدينا روايات رومنطيقية مليئة بأحلام اليقظة لتمضية وقت القارىء، وروايات سياسية واجتماعية وأخلاقية يفيد بها من وقته. وفي هذه الحقبة كتّاب متفاوتون مثل ديفو الذي يدسّ القصة في جلباب الصدق، ويوهم القارىء بأنه مسجل أمين للحقيقة؛ وستيرن الذي «يحلّق بصراحة في أجواء خياله، مزهوّاً بأكاليله، متدثراً بطيلسانه». وتستحوذ روايات هذه الفترة على كل درجات الاهتمام، من رسائل رتشردسن المستفيضة إلى صرامة فيلدنغ إلى لذع سوفت (Swift). وقد شهدت الحقبة تطبيق طرائق جميع الأنواع الرئيسية للقصة - الحوليات،

التاريخ ، اليوميات ، التراجيديا والكوميديا ، الملحمة ، القصة الرومانسية . ولدينا هنا وحدات الزمن والمكان والعمل ، والتعاقب المنظم ، والسببية الانتقائية ، والكشف الأولي والموزع ، والاستمرار والاختيار ، والفورية ومراوحة الزمن . وكان من حق هؤلاء الكتّاب ، باعتبارهم رواداً للرواية ، أن يدّعوا مع فيلدنغ أنهم ابتدعوا هذا النوع من الكتابة الذي لا أذكر أنني رأيته حتى الآن في لغتنا ، وأنهم مؤسسو حقل جديد من الكتابة .

ثم أنهم كانوا في الغالب على وعي تام بما يفعلون . وعبروا عن اهتمامهم بمشكلات القصة في إهداءاتهم ومقدماتهم ومقالاتهم النقدية ، وفي الخطب المسهبة التي كانوا يدخلونها على سبيل الاستطراد في صلب رواياتهم .

والمشكلات التي كان كتّاب القرن الثامن عشر يواجهونها ويحاولون أن يجدوا لها حلاً هي أساساً مشكلات اليوم . وإذا كان ديفو يفضل قصص الأشخاص(Récit personnel) التي تكتب على مسافة زمنية ومكانية من الحدث فلأن هذه الطريقة تروق للقارىء على اعتبار أنها تحكي بصورة مقنعة عن أحداث وقعت . ولكن طالما أنه لا أحد يستطيع أن يكتب سيرته كاملة إلى نهايتها ما لم يكن في وسعه أن يتم كتابتها بعد موته ، فإنه يتمّ السيرة الذاتية بسيرة يكتبها «آخر» ، فأخرج نفسه -ديفو- بلطف من هذه القصص المروية بضمير المتكلم مبقياً له دور المحرّر . وكان قصده أن يروي ما حدث لا ما كان ينبغي أو لا ينبغي أن يحدث .

وفضل رتشردسن اتباع أسلوب الرسائل لا لأنه كان رائجاً منذ زمن ، ولكن لأنه كان الطريقة الوحيدة التي يستطيع أن يضفي بها

صفة الإمكان على فصة دون أن يضحي - كما كانت تفعل القصص بضمير المتكلم - بانطباع الفورية وحضور الزمن والقرب من الحدث الذي ينير التوتر الدرامي. وغاص فيلدنغ في تقليد الكاتب العليم لأنه هيأ له قدراً أكبر من الحرية في السيطرة بسهولة على موقف القارىء من شخصياته وتوجيه ذلك الموقف كما يشاء. وبتأويله للأحداث والدوافع من موقعه ككاتب - وهو بذلك أوسع معرفة-استطاع أن ينقل وجهة نظره في السلوك والمجتمع بصورة أوضح. بالإضافة إلى ذلك استطاع أن يختار وأن يرتب مادته لإحداث الأثر الفني، وأن يوسع على وجه العموم نطاق روايته التي كان أسلوب ضمير المتكلم سيقيدها بشدة.

ولما كانت الرسائل تقص بالضرورة الأحداث كما تقع وقت وقوعها، ومن ثم ينبغي أن تراعي ترتيب تتابعها دون مواربة، يستطيع الروائي المتمرس أن يستغل مزايا الترتيب لخلق التوتر والضوء والظل، وأن يبني طريقه الخاص نحو الذروة. وهكذا استطاع فيلدنغ أن يقوم «بذلك الترصيع الدقيق وأن يطابق بين السابق واللاحق»، وهذا عنصر بالغ الأهمية في الرواية المتقنة. حتى استطراداته يمكن أن تقبل كجزء من اللعبة إذا كان الكتاب رواية حقاً وليس سجلاً لسيرة حقيقية.

وحتى سمولت، الذي سار وراء البيكارو والرسائل، كان له تشكيله الخاص لأسلوب الرواية. وتعريفه للرواية يطرح الاختيار السببي دون مجرد الترتيب التعاقبي، ويرمي إلى التقيد بنمط فني متصور:

الرواية صورة كبيرة منتشرة، تأخذ أشخاصاً من الحياة مرتين

في فئات مختلفة، وتعرضهم في مواقف متعددة من أجل خطة منتظمة، وحدث عام ينضوي تحته كل شخص بمفرده.

وقد ثار ستيرن على الحبكة والتتابع والاختيار السببي بتجرد لطيف ليمارس (وهو يبرر ممارسته تبريراً تاماً في لمحة نقدية رائعة) الانطباعية الترابطية (associationist impressionism)، وهو يستبق بوضوح أسلوب مراوحة الزمن الذي شاع في القرن العشرين، في بحثه عن تعبير أدق لسلسلة عمليات التجربة نفسها.

وباستثناء رواية الرسائل التي عفى عليها الزمن، فإن جميع الأنواع والأساليب والأعراف ما زالت مستخدمة في الرواية الحديثة. والتجارب الجديدة اليوم تتلخص في نهاية المطاف في أنها لا تزيد إلا قليلاً على كونها تطويراً لأدوات آذن بها القرن الثامن عشر. وما تنوع القصة في القرن العشرين وتشعبها إلا انعكاساً لتنوعٍ وتشعبٍ رافقا الرواية في مولدها.

ولعل أوضح طريق لتتبع توالي النظريات المختلفة حول بنية الرواية (وفي رأينا أن البنية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعوامل وقيم زمنية) هي فحص واحدة من القصص الممتازة في ضوء النظريات السابقة والمعاصرة، وما وجه إليها في مختلف الفترات من نقد وتأويل. وخير مثل لذلك نجده في «ترسترام شاندي». فالمؤلف يرينا في هذه الرواية أنه لم يكن وحسب عالماً بالأعراف والنظريات السائدة في زمانه، وإنما يحلل لنا أيضاً مقاصده والأسباب التي دعته إلى الخروج على وجهات النظر المعتمدة. وقد استبق ستيرن في معالجته للبنية كثيراً من التجارب الحديثة بحيث أن دراسة هذا الكتاب وحده تكفي لتلخيص جميع المشكلات التي تنطوي عليها دراسة عوامل الزمن

وقيمه في الرواية. وهذا لا يعني إلحاق «ترسترام شاندي» بفئة الرواية الهادفة حول متسكلات القصة مثل رواية «المزيّفون» لجيد. لقد نما الشكل فيها بصورة طبيعية من حاجات الرواية، ولم تكن الحاجات محصورة، كما في كتير من الروايات الأخرى، لتلائم خطة مرسومة للشكل.

يكون الشكل ميكانيكياً عندما نطبع على أية مادة شكلاً محدداً من قبل لم ينشأ بالضرورة من خصائص المادة... أما الشكل العضوي فهو من الناحية الأخرى متأصل في صلب المادة، وهو يشكل نفسه من الداخل أثناء تطوره.

وهنا، رغم كل ما ذهب إليه معظم النقاد، يكمن التبرير الفني لعدم التساوق الظاهري في «ترسترام شاندي».

## النظريات الأولى حول البنية

أكثر ما أزعج النقاد المتمسكين بالتقاليد والذين وصفهم ستيرن بقوله:

يأخذون بأذيال النقد ويتمسكون بالتافه من حواشيه، هو إقدامه دون وازع على الخروج على التقاليد المرعية في بنية الرواية. وكان معاصر مجهول لستيرن قد صاغ بإيجاز متطلبات الروائي «لحكاية قصة بصورة متقنة»، ووجهات النظر التي أبداها مثلٌ لكثير مما جاء قبلها أو بعدها.

يجب عليه في سياق عمله أن يتقيد بدقة بطرائق المسرحية، فيفتتحَ في البداية خطة قصته بصورة واضحة، ويجعل شخصياته

الرئيسية تظهر، وقريباً من الوسط تزداد الحبكة كثافة وتتأزم الأمور، وبعد ذلك يبدأ الحل للقارىء تدريجاً إلى أن تنتهي القصة.

وكان روائي ناقد في وقت لاحق أكثر صراحة ووضوحاً:

يمكن اعتبار الرواية كوميديا موسعة، ولذلك يجب أن تكون حبكتها منتظمة وسردها غير متقطع، وإذا سمح بالاستطراد أو الحلقات الثانوية فيجب الإقلال من ذلك كثيراً، ويجب تجنب ما درج عليه بعض الكتّاب قبل من إدخال قصة في قصة، ومغامرات«رجل التل» (Man of the Hill) في «اللقيط» (The Found-ling) إفراز يضر بجمال الحبكة وتناسقها: كل ما يشكل توقفاً في مجرى القصة الرئيسي ويبقي الشخصيات الرئيسية بعيدة عن الأنظار مدة طويلة يعتبر عيباً.

والجهل بهذه القواعد التي لا يحل انتهاكها قد يفسر غياب نمط منتظم في العمل القصصي ولكنه لا يغفره. وعندما فوجىء شابلان (Chapelain) [١٥٩٥-١٦٧٤] وهو يقرأ قصة رومانسية قروسطية دافع عن نفسه بأنه يقرأها لقيمتها اللغوية والتاريخية، أما من الناحية الفنية فإنه يعترف بأنها تافهة.

كاتب بربري يكتب عن فترة بربرية لقراء برابرة. ليس لديه أدنى فكرة عن وضع خطة للعمل أو ترتيب صحيح للأحداث أو إقامة علاقات سليمة بين أطراف القصة، فلا حبكة محكمة ولا نهاية طبيعية.

وفي وقت لاحق حمل بيتي على سمولت لأنه يبدو أنه لا يعرف كيف يصوغ حكاية عادية بجعل أحداثها تعتمد بعضها على

بعض ، والكل متضافر من أجل الغرض النهائي نفسه دون سواه .

وكان النقاد جميعهم متفقين على ضرورة كون الحبكة متينة وما سماه بيتي «الوحدة الكاملة للحبكة» في القصة . والقلة من النقاد الذين اعتبروا الرواية جديرة بالدراسة كشكل من أشكال الفن في حد ذاتها ، كانوا معنيين أساساً بقيمتها الأخلاقية لا بخصائصها الجمالية . وإذا كان من الممكن استنباط شكل لبنية القصة من نظريات القرنين السابع عشر والثامن عشر فإنه يتلخص في التدرج التصاعدي لسرد أحداث متتابعة مترابطة ، وهذا مقيس على نمط شكل المسرحية بالنسبة «لرواية الحبكة» أو الملحمة في حالة رواية الحلقات ، ويتقيد عادة بقواعد البداية والوسط والخاتمة كما عرّفها أرسطو في «كتاب الشعر» .

وهناك بعض التنويعات القياسية مما يُسمح به وأحياناً يُرغب فيه . وكان من الشائع في القصص الرومانسية الأولى بخاصة أن تبدأ القصة من منتصفها ثم تدخل في متن القصة حلقات تجلو ما سبق ذلك . وقد كتب أحد النقاد بعد أن عرّف الرواية بأنها «قصيدة بطولية منثورة» يقول:

لا الرواية ولا القصيدة ينبغي أن تبدآ كالحكاية بمولد البطل أو تنتهي بموته ، وإنما ينبغي أن يكون قصدهما عملاً واحداً فريداً . ولكن يمكن تعريف القارئ في بعض الحلقات بما حدث للبطل والشخصيات الرئيسية في القصيدة ، لا بل أنه من الضروري تعريفه بأن البطل لم يستطع إنجاز هذا العمل أو ذاك وأنه كان موجوداً على الدوام وأنه متحدر من أسرة كريمة .

وقد عبر الأب أويه عن مثل هذه النظرية في نقده اللاذع

لجامبليكس (Jamblichus):

لا نجد لديه عيباً سوى افتقاره إلى الفن في رسم الحبكة، فهو لم يكن دقيقاً في مراعاة الترتيب الزمني، ولا يدخل القارئ في منتصف الحبكة في البداية مثلما فعل هوميروس.

وإقحام هذه الحلقات من شأنه أن يثير التوتر لدى القارئ بتأخيرها سير الأحداث الرئيسية، وكان رتشردسن وفيلدنغ وغيرهما يميلون إليها. وقد عدّ بيتي هذه الأداة، في تصنيفه لأنواع «الحكاية» المختلفة، أداة «شعرية» مقابل ما سماه «الترتيب التاريخي»، فهو يصف «أميليا» (Amelia) بأنها شعرية تماماً ومن نوع الملاحم الحقة، تبدأ في منتصف الأحداث أو أقرب ما يمكن إلى النهاية، ثم تقص الأحداث السابقة في شكل حلقات سردية.

وفي الحقيقة فإن هذه الطريقة بلغت من الابتذال حداً أثار غضب فورتيير (Furetière) [١٦١٩-١٦٨٨] الثائر الأكبر على الأعراف القصصية:

لا أريد بعد الآن أن أسلخ السمكة من ذيلها، أي أن أبدأ قصتي من نهايتها كما يفعل كل هؤلاء السادة الذين يعتقدون أنهم أوتوا من اللباقة ما يجعلهم يعثرون على أفضل نهاية، فيجعلون منها بداية مفاجئة لقصة مغامرات. وهذا ما يجعل قصصهم تبدو مجرد ثرثرة فارغة إلى أن يتكرم أمين للسر فيخبر القارئ بما سبق من أحداث ينبغي له أن يعرفها أو أن يفترض حدوثها ليفهم القصة.

وباستثناء هذه الحلقات فإن الأحداث الرئيسية يجب أن تسير في تدرج خطي منتظم «بسرد واضح متقارب» -كما قال أويه- إلى أن

تدق أجراس العرس في نهاية القصة. «أما أن تتضمن عرسين يختتم بهما الكتاب» فليس بالعنوان الجاد لفصل واحد أخير. ويشرح القيمة البنائية لمثل هذه النهايات على النحو التالي:

كل الأحداث تنتهي بزواج أو بعدة زيجات، وهذا ما يمنع جعل أبطال القصص الرومانسية أو البوليسية الجيدة يتزوجون في بداية الرواية أو وسطها. وككل زواج لغاية يصبح كل ما يحدث بعد الزواج فاقد القيمة والدلالة بالنسبة للحدث الرئيسي، فالمرء يعرف ما يفعل الناس عندما يتزوجون. فإذا استمرت القصيدة بعد الزواج فإن ذلك يمزج حدثين كبيرين في قصيدة واحدة، وتلك جريمة لا تغتفر في الشعر الجيد.

ولا يتوقع أن يدع فورتيير مثل هذه الطريقة دون اعتراض:

لا تتوقع مني أن أؤجل زواج جميع الأشخاص حتى نهاية الكتاب.

ومن التنويعات التي كان مسموحاً بها الحبكة المزدوجة (Double plot) التي أُغرم بها كتّاب المسرحية. والشكل الشائع لها أن يكون البطل للبطلة كالتابع للوصيفة أو كأمين السر للأمينة. وكانت هذه الأنماط تروق كثيراً للأب أويه الذي كان يسميها «المناظرة المزدوجة»:

المناظرة مزدوجة (وهي من أجمل ما تتضمنه مسرحيتنا الكوميدية الحديثة).

والحبكات من هذا النوع يسهل معها استخدام الأداة الفنية المعروفة باسم «المعالجة المزدوجة» (parallel treatment) فمغامرات

كل اثنين أو أكثر من الشخصيات، أو المغامرات التي تضمها حبكتان أو أكثر، يتم تتبعها على التعاقب إلى أن يجمعهم القدر واقتراب الرواية من نهايتها في ذروة مشتركة. وهذه طريقة قديمة ومن أوضح الطرق لإثارة التوتر في القارىء، وكانت في وقت أو آخر أثيرة لدى فيلدنغ ودكنز، وفي الحقيقة لدى معظم الروائيين الآخرين.

والشكل المهم الأخير (طريقة الصناديق الصينية المتداخلة كانت مقصورة على الحكايات الشرقية) هو الذي نجده في قصص البيكارو وقصص الفضائح التاريخية. وبدلاً من الحبكة النمطية المقفلة (closed pattern-plot) القائمة على السببية نجد هنا حبكة مفتوحة قابلة للامتداد دون نهاية، وتقوم على التسلسل الزمني.

تتألف الحكاية من سلسلة من المغامرات المنفصلة، كلها بعيدة ومستقلة عن بعضها، ومع ذلك تسير إلى نهاية عظمى واحدة.

وكان سورل يزدري هذا الافتقار إلى البناء:

... قد تطول الرواية قدر ما يريد الكاتب برصف الأحداث وربطها ببعضها كالحبل أو الحصيرة التي تستطيع أن تطيلها إلى ما لا نهاية بإضافة خيوط جديدة أو قش جديد.

وهذا هو «الترتيب التاريخي» الذي تحدث عنه بيتي:

من القصص الرومانسية الجادة ما يتبع «الترتيب التاريخي»، وبدلاً من البداية في منتصف الموضوع كما فعل هوميروس وفرجيل، تقدم سرداً متصلاً لحياة شخص ما من مولده إلى وقت استقراره في هذا العالم، أو إلى أن يفترض أن مغامراته قد وصلت إلى نهايتها.

## تمرد ستيرن

كان قد حان الوقت لأن يأتي شخص يفعل للرواية الإنجليزية ما فعله فورتيير والواقعيون الآخرون للرواية الفرنسية: أي أن يصفع في ازدراء أعراف الحبكة ومتطلباتها المتعسفة من بداية ووسط وخاتمة، والتسلسل الزمني للأحداث الذي ينكر الشكل الفني كل الإنكار، ومبدأ السببية الذي ينطوي على الانتقاء الصارم والاقتصاد في الحدث من أجل نمطية مصطنعة لسير الأحداث. وكان ستيرن عميق الاهتمام بالمشكلات التي تثيرها هذه الأعراف، وعلى وجه التحديد العلاقة بين الحقيقة والإيهام القصصي. وفوق كل ذلك كان يرغب في تنبيه قرائه إلى أن هذه سنن ينبغي ألا تؤخذ على أنها الحقيقة أو أنها رموز سارية المفعول، ناهيك عن كونها صوراً للحقيقة، وأنها كما قال توماس وارتن (Thomas Warton) [١٧٢٨-١٧٩٠] عن القصص الرومانسية المبكرة: «الحقيقة مقنّعة بتحريفات الابتكار». وقد قرر منذ البداية أن «لا يحصر نفسه بقواعد أي إنسان كائناً من كان». وفي الحقيقة كان أحق من فيلدنغ بالقول:

لن اعتبر نفسي مسؤولاً أمام أية محكمة، فأنا في الحقيقة مؤسس ولاية جديدة في الكتابة، ولي الحق أن أسنّ فيها أي قوانين أشاء.

وكان الهدف الأكبر لستيرن أن يعطي أصدق صورة ممكنة لأناس واقعيين كما هم، لا كما يتخيلون أنفسهم، ولا كما يحكم عليهم الآخرون بأفعالهم ومظهر سلوكهم لا غير. وكان هذا يعني تحويل التركيز من الحدث الخارجي إلى الحدث الداخلي، ومن الحبكة النمطية المتكلفة والمفروضة على الشخصيات إلى استحضار

عملية الوجود المرنة المتغيرة باستمرار. وقد وضعه اتجاهه هذا وجهاً لوجه أمام مشكلة قصور اللغة وعدم قدرتها على التعبير عن هذا كله، فاضطر إلى استقصاء الطرق لتوظيف الواسطة التتابعية للتعبير عن المزامنة وجريان وعي الإنسان.

ومع أن فكرة محاولة الدلالة على الإنسان الداخلي مميزاً عن الإنسان الخارجي قد بلغت ذروة التعبير عنها عند ستيرن، فإنها لم تكن بطبيعة الحال جديدة على القصة بأي حال، كما يتبين من «الروايات ذات النفس الطويل» وروايات رتشردسن. وقد أثيرت بكل وضوح وقوة دعاوى مدرستين على طرفي نقيض في النظرية والتطبيق. فأتباع الواقعيين الفرنسيين الرومانسيين انحازوا إلى وجهة نظر فيلدنغ:

إن الطرق الوحيدة التي نستطيع بها أن نعرف ما يدور في أذهان الآخرين هي أقوالهم وأفعالهم، وكانت الأفعال المعتمد الرئيسي لعقلاء بني البشر باعتبارها أفضل مرشد لا يخطىء.

ومن ناحية أخرى أبانت أخته في معرض بحثها في استعمال فرجيل للحبكة أننا عندما نقف عند الظروف الخارجية ولا ندرك القصد البعيد فإننا نقرأ مثلما يشاهد الأطفال المسرحيات التراجيدية، ويجدون أقصى متعتهم في الضجيج والطبول والأبواق.

وتقول في مقدمة أخرى من مقدماتها النقدية:

إن دوافع الأفعال والانعطافات الداخلية للذهن تبدو في رأينا أحوج إلى أن تعرف من الأفعال نفسها، ونحن نفضل أن يفهم قراؤنا بوضوح ما يفكر فيه ممثلونا الرئيسيون على أن يعرفوا ما يفعلون.

وكانت ماري متفورد (Mary Mitford) أكثر صراحة:

بالنسبة للروايات أود أن أرى واحدة مكتوبة دون أية حبكة ألبتة... دون خطة موضوعة لحدث أو اثنين لا أكثر وحوارات توحي بصورة طبيعية بمادة حية، وتسير على هذا النحو طارحة الحدث والشخصيات بغزارة، ولكن مع تجنب الحيل المسرحية والمواقف القوية... وما يجعل ستيرن قريباً بصورة مدهشة من الروائيين الحديثين هو إدراكه لمدى تقييد السنن المرعية للتعبير عن هذه الجوانية الكبيرة في القصة، وللتفاوت بين الحقيقة الواقعية والإيهام القصصي.

إن تميز ستيرن -يقول كولرج- يكمن في إخراجه إلى حيز الوعي الواضح دقائق الأفكار والشعور التي تبدو تافهة، ومع ذلك لها أهميتها بالنسبة للحظتها، والتي يشعر بها كل واحد في وقت أو آخر.

وعندما يحاول كاتب أن يعطي انطباعاً عن شخصية معينة، لا بالتدريج التصاعدي المتناسق للأفعال أو الوصف، وإنما «كمنظومة من الاهتزازات المتناغمة» على حد قول ستيرن نفسه، فإنه عندما يتوغل في مستويات العقل الكامنة تحت مستوى الوجود العقلاني الواعي، يغوص في مشكلات لغوية وأدبية. فعليه أن يحاول ابتداع أساليب وأعراف لينقل وهم المزامنة رغم التعاقب في الواسطة، وأن يجد طريقة يعادل بها تأرجح العقل إلى الأمام والخلف في الزمن مع حركة اللغة إلى الأمام.

يجب أن يتغلب بطريقة ما على أثر عدم الترابط الذي تحدثه الكلمات التي تقطّع جريان التجربة غير القابل للتجزئة إلى وحدات مستقلة. عليه أن يدرس ما إذا كان ينبغي أن يستخدم الإيقاع الحرّ بدلاً من الوزن المحكم للحبكة الكثيفة التي تحاول أن تصب في نمط

ما لا ينقاد بسهولة لتقاليد البنية والزمن.

الحياة لا تقدم... تلك الحبكة المشتركة (التي هي هدف كل روائي ماهر) التي يكون فيها لجميع الشخصيات المرموقة نصيب مناسب من الفعل واستدراج الخاتمة. وهنا يكمن عدم الاحتمال في الرواية أكثر مما يكمن في مختلف تقلبات الحظ العنيفة.

إن المزايا التي يستحق ستيرن استحقاقاً مضاعفاً أن يسمى من أجلها «أول المحدثين» لم تكن وليدة الصدفة أو الحظ، ولم تقع له وهو يجهل ما يفعل. والقراءة المتعجلة وحدها هي التي تخلّف انطباعاً بأن «ترسترام شاندي» مبنية كيفما اتفق، فهي مبنية وفق خطة مدروسة بكل تفاصيلها من قبل كاتب يدرك الإمكانات الفنية للرواية، ويجرّب واعياً قواعد وتقاليد جديدة. وتتبين سلامة تناوله للرواية في أن الرواية الحديثة قد اتخذت المسار الذي خطّه هو بدلاً من أن تقفو آثار من كانوا أكثر رزانة من معاصريه. والكاتب اليوم مشغول الذهن، كما كان ستيرن، بمشكلات القصة في زمانه. وكانت سيكولوجية التداعي التي تحدث عنها لوك -وأسلوب مراوحة الزمن نتيجة طبيعية لها-عند أحدهما، كما كانت «المدة» ونظرية الحدس التي نادى بها برغسون عند الآخر. والاثنان قادا حملة الوقوف في وجه القواعد المقررة للسرد القائم على تسلسل الأحداث المتعاقبة. والاثنان اطّرحا النمط المكثف المقفل للحبكة الذي فرضه على الرواية مبدأ الاختيار المقيد، وهو المبدأ الذي حكّمته التقاليد الموروثة لا الرغبة في الاقتراب من حقيقة الحياة. وكلاهما حاول تطوير نوع من الانتقاء أقل نعسفاً وعلى أساس نوعي لا كمّي، ويُختار لقدرته على نقل وهم الحقيقة لا للرشاقة الفنية أو لإثبات أو تصوير فكرة ما.

وهما معنيان بصورة خاصة بالزمن السيكولوجي والمدة السيكولوجية لا بالزمن الكرونولوجي واللحظات المتباعدة. والاثنان يهدفان إلى نقل تأثير زمن حاضر منتشر يكون كل من الماضي والمستقبل جزءاً منه بدلاً من تدرج زمني منتظم لأحداث مستقلة غير متصلة.

ومع أن ستيرن يستهزىء دون وازع بمبدأ التتابع الكرونولوجي في القصة، فإنه يدهشنا بدقة تماسك التواريخ المنثورة في عشرات ما يسمى «استطرادات». وهذا لا يكون لافتاً للنظر في رواية أحادية الحبكة أو بحبكات متوازية تسير في خط مستقيم. فالتقيد بقاعدة السرد المتسلسل يكفي لوضع الأحداث في مواضعها الزمنية النسبية، ومن السهل نسبياً استخدام أي تقويم تؤرّخ به. وحتى عند تقديم أو تأخير مقطع من الكشف، لا تكون هناك صعوبة كبرى، لأن مثل هذا الكشف يقدم كقطعة واحدة ذات علاقة زمنية مباشرة بالقضية الرئيسية التي لا تنفك تتحرك إلى الأمام. أما مع مبدأ مراوحة الزمن المبني على توارد الأفكار، فإن المواضع الزمنية النسبية للأحداث ليس من السهل تحديدها. وحيث تكون «الاستطرادات» بهذه الكثرة وهذا القصر وكثيراً ما تنكسر في استطرادات أخرى، كما هي الحال في «ترسترام شاندي»، ثم حيث يكون الزمن القصصي للرواية يغطي فترة زمنية طويلة (ثلاثة أرباع القرن على أقل تقدير)، وحيث يكون نطاق العمل بهذه المطاطية والشخصيات والأحداث بهذا التنوع، فإن المحافظة على الترتيب الكرونولوجي والسيطرة عليه باستمرار تعتبر عملاً فذاً يذكّر بالحاوي الذي يلعّب في الهواء عدة كرات في وقت واحد. فما من حادثة مهما صغرت إلا ولها تاريخ محدد أو يمكن استنتاجه، أو على الأقل يمكن أن يوضع في موضعه الزمني: زلة

العمة دينا (Dina) مع سائق العربة (١٦٩٩)، حبس أخي تم (Tim) من قبل محكمة التفتيش (١٧٠٤)، موت لوفيفر (Le Fever) (١٧٠٦)، اقتحام البقرة تحصينات العم توبي (Toby) (١٧١٨)، زواج أُباديه (Obadiah) (١٧١٢)، مولد ابنه الأول (١٧١٣)، موت يوريك (Yorick) (١٧٤١). لا تكاد توجد حادثة مهما تكن بسيطة أو في أي موضع من الكتاب وردت إلا وتقع في موقعها الزمني الصحيح بالنسبة لكل حادثة أخرى. والهفوات في التاريخ نادرة لا تزيد على واحدة أو اثنتين. وكثير من الأحداث، وبخاصة تلك المتعلقة بالعم توبي، يمكن أن تدقق بالنسبة لأحداث تاريخية معينة. ولكل قطعة في الأحجية موضعها الذي لا يلائمها سواه. وهذا في حد ذاته دليل على أن الرواية لم تكتب دون خطة، فهي تتطلب - ولا شك أنها تطلبت من المؤلف - نظاماً معقداً لمعارضة التواريخ والأحداث ببعضها. ونحن نعرف أن ستيرن كان كاتباً مُروّياً حريصاً يعيد النظر في مسوداته مرة بعد مرة إلى أن تستوي على نحو يرضاه ذوقه النيّق وحكمه المتشدد.

ومن الجدير بالملاحظة أيضاً أن هذا التأريخ الكرونولوجي يدخل في صلب الرواية بصورة طبيعية. فالتواريخ لا تستعرض للفت النظر، وإنما تنزلق عرضاً في سياق أمور أخرى. وكثيراً ما تُكتشف دون ذكر تاريخ بعينه، وإنما تكون الحادثة قد وقعت في وقت ما قبل أو بعد حادثة أخرى يمكن استنتاج تاريخها من إشارة عابرة إلى واقعة تاريخية. ومما يدعو إلى الإعجاب أن هذه الأوقات والتواريخ تقع في مواضعها الصحيحة عند مقارنتها مع بعضها بعضاً. وسبب ذلك أنها ليست مقدمة خارج الشخصيات أو كخلفية ترسم عليها

الشخصية، بل تشكل جزءاً من وعي الشخصيات وتجربتها العاطفية، ومن ثم فإنها تحضر في الذهن بصورة طبيعية ودون عناء من خلال التداعي.

غير أن ما يهم ستيرن أكثر من تحديد التواريخ الكرونولوجية هو التفاوت في المدة بالزمن الكرونولوجي والزمن السيكولوجي. فاهتمامه الأكبر موجه إلى الحالات الذهنية للأشخاص وخصائصهم أكثر مما هو موجه إلى تصرفاتهم، إنه معني بماهيتهم وكيف يفكرون ويشعرون أكثر مما هو معني بما يفعلون. فالمدة الحقيقية إذاً ذاتية تقاس بالقيم لا بالساعة، ومن ثمّ فإنها تتغير في الطول تبعاً لكل فرد مع اعتبار مزاجه والظروف التي اكتنفته في ذلك الوقت. أما المدة الخارجية الموضوعية الثابتة التي يقيسها الرقّاص فليس لها في الرواية محل يذكر إلا أن تكون نظيراً تقابل معه المدة السيكولوجية، لأنها لا حكم لها في مجال الشعور والتفكير. وستيرن مدين بهذا المبدأ كما قال سوارد (Suard) لدراسة قام بها لوك إبان ريعانه وكررها طوال حياته.

وكان هو أول من طبق هذا المبدأ واعياً على القصة:

ساعة ونصف من القراءة الممتعة نوعاً ما منذ أن دق العم توبي الجرس وأمر أباديه بأن يسرج الحصان ويذهب إلى الدكتور سلوب، القابلة الذكَر-لئلا يقول أحدهم، بحق، إنني لم أعط أباديه وقتاً كافياً، من الناحية النظرية وباعتبار الحالة مستعجلة، للذهاب والأياب-مع أن الرجل، في الحقيقة، ربما لم يكن لديه متسع من الوقت ليلبس حذاءه. فإذا توقف الناقد المتعنت عند هذا وقرر بعد إعمال فكره أن يأخذ رقّاصاً ويقيس المسافة الحقيقية بين دق الجرس

والنقرة على الباب-وبعد أن يجدها لا تزيد على دقيقتين وثلاثين ثانية وثلاثة أخماس الثانية-وأخذ على عاتقه عبء توبيخي على انتهاك الوحدة، أو قل الاحتمال الزمني-فإنني أذكره بأن فكرة المدة، وأشكالها البسيطة، مستمدة من تقاطر وتتابع أفكارنا-وذلك هو الرقّاص التقليدي الحق-وهو الذي اعتمدته، بوصفي تقليدياً، في هذه المسألة-منكراً وكارهاً لكل رقاص آخر مهما يكن.

لذلك أود أن أطلب إليه أن يقدر أن المسافة لا تزيد على ثمانية أميال تافهة من شاندي هول إلى الدكتور سلوب، أعني منزل القابلة الذكر-وأنني بينما كان أُباديه يقطع الأميال المذكورة ذهاباً وإياباً، أحضرت أنا العم توبي من نميور عبر هولندا كلها إلى إنجلترا-ذلك أنني ظللت أتعهده وهو مريض قرابة أربع سنوات-وقد سافرت منذ ذلك الحين مع العريف ترم (Trim) في عربة تجرها أربعة خيول في رحلة إلى يوركشير يبلغ طولها حوالي مائتي ميل-كل ذلك إذا جمع بعضه إلى بعض لا بد أن يُعد خيال القارىء لظهور الدكتور سلوب على المسرح-حاله على الأقل (أو هكذا آمل أن تكون) كرقصة أو أغنية أو كونشيرتو بين فصول المسرحية.

في هذه القطعة-كما هي الحال في مواضع أخرى من الرواية-يتلاعب ستيرن بعدة أنواع مختلفة من الزمن. أولا، يربط ضاحكاً بين الزمن الذي استغرقه القارىء في القراءة بالزمن الذي تستغرقه الأحداث في الرواية. وهذا القياس الكرونولوجي لفعل القراءة يقارن أيضاً بصورة فعالة بإحساس القارىء بمرور الزمن، أي زمنه السيكولوجي بحكم القيم عليه تمييزاً له عن الزمن الآخر مقيساً بمقاييس خارج القارىء. وهذه المسائل تتطلب بطبيعتها أسلوباً في

السرد لا يكون فعّالاً إلا إذا قلّص أي إحساس بالتفاوت بين أنواع الزمن المختلفة، وبذلك يقيم في الذهن إيهاماً بالحقيقة والصدق.

غير أن ستيرن معني بالتمييز بين المدة الكرونولوجية والمدة السيكولوجية لا من حيث التأثير في القارىء وحسب. وهو مهتم بنفس المقدار بالعلاقة بين المدتين كما يجربها أشخاص الرواية أنفسهم، وكما يتأثر بها إحساسهم بمرورالزمن.

.صاح والدي وهو ينظر في ساعته:ساعتان وعشر دقائق-لا أكثر-منذ أن وصل الدكتور سلوب وأباديه - ولا أعرف كيف حدث ذلك يا أخي توبي-ولكنها تبدو لخيالي جيلاً كاملاً... مع أن والدي قال إنه لا يعرف كيف حدث ذلك إلا إنه كان يعرف جيداً كيف حدث. وفي اللحظة التي نطق فيها كان قد قرر في ذهنه أن يعطي عمي توبي شرحاً للمسألة في خطبة ميتافيزيقية حول موضوع المدة وأشكالها البسيطة، ليبين لعمي توبي بأية أدوات ومقاييس في الدماغ يمكن تحقيق ذلك، وأن التتابع السريع للأفكار، وتنقل الخطاب الدائم بسرعة من شيء إلى آخر، منذ أن دخل الدكتور سلوب الغرفة، قد أطال فترة قصيرة كهذه إلى حد لا يدرك. صاح أبي «لا أدري كيف حدث هذا، ولكنها تبدو طويلة جداً». فقال عمي توبي هذا كله راجع إلى تتابع أفكارنا. [ثم يتابع ولتر شاندي بعد قليل]:لكي نفهم الزمن على حقيقته، وبدون ذلك فإننا لن نفهم اللانهاية، حيث أن الواحد جزء من الآخر، يجب أن نجلس وأن نمعن التفكير بجد في الفكرة التي لدينا عن المدة لكي نبين بصورة مرضبة كيف حصلنا عليها. فسأل عمي توبي: وما أهمية ذلك لأي

إنسان؟ فمضي أبي قائلا: لأنك إذا أدرت عينيك داخلاً إلى ذهنك ونظرت ملياً، فإنك سترى يا أخي أنه بينما نتحدث معاً أنا وأنت ونفكر وندخن، أو بينما نتلقى في أذهاننا أفكاراً متتابعة، فإننا نعرف أننا موجودون، ولذلك نقدّر وجودنا أو استمرار وجود أنفسنا أو أي شيء آخر، بشكل يتناسب مع تتابع أية أفكار في أذهاننا أو أي شيء آخر يتفق مع تفكيرنا-وهكذا حسب-، فصاح به عمي توبي«أنت تحيرني حتى الموت!» فأجاب أبي:لهذا السبب نحن في حسابنا للزمن اعتدنا الدقائق والساعات والأسابيع والشهور، ونعتمد على الساعات (أتمنى لو لم تكن في المملكة ساعة واحدة) لتقيس بتقسيماتها لنا ولمن يخصوننا. وليته يأتي وقت نستطيع فيه استعمال تتابع أفكارنا أو يكون ذا فائدة لنا. وتابع أبي قائلاً: والآن، سواء لاحظنا أو لم نلاحظ، يوجد في رأس كل إنسان سليم تتابع أفكار منتظم من نوع أو آخر، تلحق إحداها بالأخرى في تقاطر مستمر...

هذا الاستقصاء لمبدأ المدة السيكولوجية يتيح لستيرن أن ينوع سرعة الحركة بتمديد أو تقصير الزمن بالساعة وفقاً للأثر الفني الذي يريد أن ينتجه. وقد قال في موضع آخر:

النظارات تجعل البوصة تبدو ميلاً. وأنا أترك للأجيال القادمة أن تخترع طريقة لجعل الدقيقة سنة.

وقد ابتدع هو نفسه هذه الطريقة في «ترسترام شاندي». وبالتلاعب بالقيم المختلفة للمدة السيكولوجية والمدة الكرونولوجية وضرب إحداهما بالأخرى، وبتأكيد الفرق بينهما، يستطيع أن ينقل الإحساس بالاستعجال والسرعة أو بالتريث والترقب والتوتر.

وإذا نظرنا إلى «ترسترام شاندي» من الناحية الكرونولوجية لم نجد لها بداية أو وسطاً أو خاتمة.

ما نسميه البداية هو أحياناً نهاية

وصنع النهاية معناه صنع البداية

فالنهاية موجودة حيث بدأنا

تبدأ الرواية عام ١٧١٨ وتنتهي عام ١٧١٣، وبين هذه البداية والنهاية تصل إلى عام ١٧٦٦ وترجع إلى الوراء إلى عهد هنري الثامن. وهي مؤلفة من عدد كبير من الحلقات المتداخلة ذات العلاقات المتبادلة، ومما يسميه النقاد عادة «استطرادات». ولكن هذه التسمية غير موفقة. فالاستطراد يعني انحرافاً بسيطاً عما يتبينه المرء خطاً واضحاً لحركة السرد في الرواية إلى الامام، فهو خروج قصير مؤقت على ما سماه قودوين (Godwin)

طبيعة التدرج لقصة واحدة.

فعندما يبدأ كتاب ما «بمشهد» أو «بحادثة مميزة تشكل الحلقة الأولى في سلسلة متتالية تؤدي إلى نقطة زمنية ثابتة، فإن أي خروج على التسلسل الكرونولوجي للسلسلة، كالومضات الرجعية أو الاستقبالية، أو إقحام كشف، يشكل استطراداً. وينبغي تمييز هذه الرواية عن رواية تتضمن أكثر من خط لسير الأحداث، فهناك يتحتم النقل المتعاقب للاهتمام من خط إلى خط مواز لسلسلة أخرى، ويكون الوسيلة الرئيسية لإثارة التوتر. وفي الحبكة النمطية المبنية على السببية يمكن أن يعتبر من قبيل الاستطراد أية مفارقة للقضية الرئيسية بإدخال حلقات لا تسهم بشيء إلى الخاتمة. وقد ادعى رتشردسن

باعتزاز في مقدمة «السير تشارلز غرانديسن» (Sir Charles Grandi-son) أنه ليس هناك حلقة واحدة في كل الكتاب... إلا وتساعد على إيضاح الخطة الأساسية.

والمثل الأعلى لهذا النوع من الحبكة عبّر عنه أديسون (Addison) بإيجاز في قوله عن الملحمة:

لا شيء ينبغي أن يأتي قبلها أو أن يخالطها أو أن يتبعها إن لم يكن ذا علاقة بها.

ومن الاستطراد في الرواية الهادفة وجود عناصر لا علاقة لها بالفكرة المركزية أو لا تقدم شيئاً لوجهة النظر العامة التي يريد المؤلف أن يبسطها عن الحياة. وفي كل حالة فإن الاستطرادات يجب أن تخرج إما عن نمط واضح التحديد، أو عن غرض أو خط للأحداث. ومن الممكن الاستغناء عنها دون أن يحدث ذلك كسراً أو صدعاً في البنية الرئيسية. أما في «ترسترام شاندي» فلا يوجد خط حركة إلى الأمام أو حبكة معمارية يمكن الخروج عنها. وليس هناك نقطة افتراق يمكن للخط أن يبدأ منها، وستيرن يدرك ذلك، كما قالت مدام دي ستال:

تعرض حياة الإنسان سلسلة من البدايات لا يرى فيها خط واضح أو حدّ. وكالمدرسة التي وصفها بطلر (Butler) يستطيع ستيرن أن يجعل سابق الأوقات يصافح اللاحقة وما جاء من قبل يجعله يأتي تالياً.

فهو يتحرك بحرية إلى الأمام والخلف في الزمن دون اعتبار للمنطق الكرونولوجي، ومهما تكن النقطة الزمنية التي يتناولها فإنه

يعالجها كمشهد متكامل في حد ذاته، أي كحاضر درامي، وليس كماض أو مستقبل بالنسبة لحادثة كبرى في الرواية.

وفي وصفه لطريقته للعمل إلى الأمام والخلف على خط قصته، انزلق إلى استعمال كلمة «خط» بحكم التقليد الشائع الذي يقضي بتحديد السرد بواحد أو أكثر من الأشخاص الرئيسيين وتتبعه كرونولوجياً على خط مفرد أو خطوط متوازية من فترة إلى أخرى. وكان من الأفضل أن يقول عن طريقته أنه يعمل بالنقش على أرضية واسعة. وقد اتبع بروست طريقة هي في جوهرها نفس طريقة ستيرن سوى أنه وسع الحلقات أو «المناسبات المميزة» إلى كتل زمنية ضخمة، وخصص للواحدة منها قسماً كاملاً وأحياناً مجلداً بتمامه، وهو -مثل ستيرن- يقدم مشاهده في تسلسل زمني ولكنها تتصل ببعضها بتوارد الأفكار، وتطوّل أو تقصّر (عادة تطوّل) بالنظر إليها من مفهوم المدة السيكولوجية. وليس أي من حلقاته استطراداً. والصورة عند الاثنين لا تنمو جزءاً جزءاً وإنما ككل لتصبح وحدة لا تقبل التجزئة، مؤلفة من مجموعة لمسات متناثرة من ريشة توزعها في غير نظام ثابت، حتى ترى تلك اللمسات في النهاية وقد تماسكت وتمازجت في كلّ واحد واسع. ولا يمكن تخمين ما كان سيكون عليه هذ الكل في «ترسترام شاندي» لأنها غير كاملة ومن ثمّ تبدو كشذرات. ولو أن ستيرن عاش حتى أتمّ كتابه -وهو يثبت لنفسه بكل عناية اعتماداً على الرياضيات أنه لا يمكن أن ينتهي- لكان من الممكن نظرياً في النهاية تأليف صورة كاملة لأسرة شاندي وربما ضمت البطل نفسه.

وبتجزئة القصة وكل حلقة صغيرة أو مشهد صغير فيها إلى

شذرات منفصلة مقدمة-من الناحية الكرونولوجية-بشكل فوضوي مضطرب، استطاع ستيرن أن يبتدع طريقة تتيح عدداً من التأثيرات في وقت واحد. وهو يستطيع تتبع الانطباعات والتداعيات العابرة التي تطفو في أذهان أشخاصه، بما فيهم ترسترام نفسه الذي يقوم أثناء عملية الكتابة بدور يشبه دور مؤلف السيرة الذاتية. فهو يستطيع إبراز تأثير معين بأن يوازن ببراعة بينه وبين تأثير آخر يقابله. ويستطيع أن يتدرج في البناء إلى الذروة بتجميع عدة أحداث، أو خلق انطباع عاطفي واحد بجمع العناصر المختارة من مراحل عديدة في قصة حياة مختلف الأشخاص. ويستطيع أن يرخي العنان للخيال لتصيد السخرية، أو توليد التوتر بالتوقف المفاجىء عند لحظة حرجة والتحول إلى حادثة أخرى، ويستطيع أيضاً أن يوجد ما يعادل الفراغات أو فواصل الانتظار أو التعريجات باللجوء إلى ما سمي «استطرادات».

وقد أظهر ستيرن أنه قادر على مدّ اللحظات وتقليص السنين كما يحلو له. وهو قادر بخاصة على إحداث انطباع بأن جميع أجزاء القصة تسير متزامنة، ولكن كل جزء يسير بالسرعة والاتجاه المحددين له.

عندما يحكي شخص قصة بطريقة غريبة كطريقتي يتعين عليه أن يظل يتحرك إلى الأمام والخلف ليبقي كل شيء مشدوداً في خيال القارئ.

وانتزاع الحلقات أو إبدال مواضعها في «ترسترام شاندي» من شأنه أن يترك فجوات أو انقطاعات مفاجئة في الحلقات الرقيقة التي تربط جزءاً بجزء، لأن لكل حلقة سياقها الصحيح الذي لا يمكن

انتزاعها منه. فهو لا يحقق وحسب تأثيرات المزامنة عندما يعالج الأحداث التي كانت جارية بنفس الوقت، بل يذهب إلى مداخلة الرحلتين اللتين يقوم بهما ترسترام إلى أوكسير (Auxere)، واحدة في شبابه مع أبيه وعمه، والأخرى طلباً للاستشفاء بعد عشرين سنة من الأولى، ليبدي الملاحظة الكئيبة:

كنت أحكي عن مرحلتين مختلفتين معاً وبنفس خط القلم-كنت قد خرجت تماماً من أوكسير في هذه الرحلة التي أكتب عنها الآن، ووصلت منتصف الطريق من أوكسير في الرحلة التي سأكتب عنها-فهناك قدر من الكمال في كل شيء، وفي محاولة تجاوز ذلك وضعت نفسي في موقف لم يقفه مسافر قبلي قط، فأنا في هذه اللحظة أعبر سوق أوكسير مع أبي وعمي توبي في طريقنا عائدين لتناول العشاء-وأنا في هذا اللحظة أيضاً ادخل ليون وقد تحطمت عربتي إلى ألف قطعة-وإلى جانب ذلك أجدني في هذه اللحظة في فسطاط جميل بناه برنجلو على ضفاف الغارون وأعارينه المسيو سلينياك، حيث أجلس الآن لأنظم هذه الأحداث.

بلمح ستيرن في هذه القطعة إلى المحدودية الأساسية للغة كواسطة رمزية للتعبير عن التجربة: التضارب الحتمي الذي لا بد أن ينشأ عند استعمال شكل زمني «أفقي» متتابع للتعبير عن مزامنة الانطباع والإحساس «العمودي» لعملية الحياة. وهو في هذه القطعة وأمثالها يستطيع أن يعرض مقاطع مستعرضة من الحياة في وقت واحد وأمكنة مختلفة ومع أناس مختلفين، أو أن يفتح منظورات طويلة لشخص واحد، أو أن يداخل المنظورات الزمنية لأشخاص متعددين في حاضر مسيطر يكونون جميعهم فيه، في وقت

واحد، وأن يدخل في آن واحد زمن كل منهم بمفــرده، سواء أكان ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة إلى بعضهم بعضاً. وهذه الطريقة -على حد قوله- تنقذه من الناحية الدرامية وتزري به من حيث السيرة.

وهو لم يقف عند بناء الرواية بأكملها دون اعتبار للناحية الكرونولوجية في البداية والوسط والخاتمة، وإنما جعل الاستطرادات، أو على الأصح الحلقات التي تحكى باستخدام أداة مراوحة الزمن، تشارك في الخصائص نفسها وتتقافز إلى الأمام والخلف وتتداخل بشكل يثير الدهشة. فانهيار ولتر شاندي عندما علم بالحادث الذي وقع لقصبة أنف وليده يقاطع بما حدث بين الجد الأكبر لترسترام وزوجته بشأن الصداق. وهذا أيضاً يقطعه إحباط ترسترام لمحاولة يوسيبيوس (Eusebius) تعريف كلمة «صدع» (crevice) ومن ثم يعود بصورة طبيعية إلى جديه وأبيه ومشاعرهم حول دفع نفس الصداق إلى الجدة الكبرى المعمرة مع بحث مقتضب حول الوراثة. ويدخل في كل هذا الخلاف بين ترسترام وديديوس (Didius) وتريبونيوس (Tribonius) حول موضوع حقوق الملكية في رأي الآخرين، ومن حديث سلوكنبرجيوس (Slawkenbergius) عن الأنوف يعود إلى انهيار ولتر شاندي.

لقد كان ستيرن على وعي تام بما يفعل. فهو يجهد في مواجهة الاعتراضات على الطريقة التي طورها، ويصر على وجود خطة وراء جنونه الظاهري، وأن ثمة قواعد محددة للإنشاء تحت ما يبدو من نزواته. وهو يهنىء نفسه على «ضربة المعلم في اللباقة في الاستطراد»، وهي:

مع أن استطراداتي جميعها حسنة، كما تلاحظون-وأنني أحيد عما أنا بصدده وأبعد وبكثرة كأي كاتب في بريطانيا، فإنني أحرص دائماً على تنظيم الأشياء بحيث لا يظل عملي الرئيسي متوقفاً أثناء غيابي.

كنت مثلاً على وشك أن أبيّن لك الخطوط العريضة في شخصية عمي توبي الغريب الأطوار- عندما عرضت لنا عمتي دينا والحوذي وأخذانا في نزوة ملايين الأميال إلى قلب المجموعة الشمسية: وتلاحظ مع كل ذلك أن رسم شخصية عمي توبي ظل مستمراً بلطف طول الوقت -لا أعني الخطوط العظمى لها- فذلك مستحيل-بل بعض اللمسات المعروفة وبعض العلامات الباهتة التي وقفت عليها أثناء سيرنا، بحيث أصبحت تعرف عمي توبي خيراً مما كنت تعرفه من قبل.

بهذه الطريقة تجد أن آلية عملي من نوع قائم بذاته: لقد أُدخلت فيه الحركتان المتناقضتان وتم التوفيق بينهما بعد أن ظنتا متعارضتين. باختصار، عملي استطرادي وتصاعدي أيضاً في نفس الوقت...

الاستطرادات لا جدال هي الإشراقة-هي حياة القراءة وروحها! - اخرجها من هذا الكتاب مثلاً- ولك أن تأخذ الكتاب معها...

كل اللباقة كامنة في طبخها وتنظيمها، لكيلا تكون ذات فائدة للقارىء وحده، بل للمؤلف الذي تثير محنته الشفقة حقاً: لأنه إذا بدأ استطراداً، - فمنذ تلك اللحظة، كما ألاحظ، يتوقف عمله بأكمله. وإذا واصل عمله الرئيسي فإن استطراده ينتهي.

هذا عمل بغيض- لهذا السبب عملت منذ البداية، كما تلاحظ، على بناء العمل الرئيسي والأجزاء العارضة منه بهذه التقاطعات وعقّدت الحركة الاستطرادية والتدرجية، دولاب داخل آخر، بحيث تظل الآلة بأكملها تدور.

من الصعب أن نفهم ما الذي يعنيه ستيرن بقوله: «العمل الرئيسي»، ويبدو أنه ينظر إلى عنوان كتابه «حياة ترسترام شاندي -جنتلمان- وآراؤه». وقد سبق أن بيّن بعضهم أن السبرة تخص العم توبي وأن الآراء هي آراء ولتر شاندي، وأن ترسترام ليس جنتلماناً بالمعنى الحديث للكلمة. ولو أن الكتاب كان كما جاء في العنوان لكانت شخصية العم توبي نفسها استطراداً. ولكن من حسن الحظ أن الكتاب ليس سيرة لترسترام شاندي، وأن العم توبي والعمة دينا ليسا من الاستطرادات، وإنما يحتلان المكان الذي يستحقانه في الكتاب. وتكمن عظمة ستيرن على وجه التحديد في أن الأشخاص المختلفين في روايته ليسوا ثانويين بالنسبة لأي بطل. فهو يضفي كمالاً على كل شخصية، موحياً أنها في نظر ذاتها مركز عالمها الصغير، وأن كل عالم صغير ينتمي إلى الكتاب كله. ونحن نشعر أن جميع هذه العوالم موجودة سواء لقيت معالجة أم لا. إنها تتقاطع وتشكل قطعاً هي على اختلاف أحجامها مشتركة فيما بينها. والأشخاص الرئيسيون لا يعيشون-كما هم في روايات كثيرة-في فراغ معزولين عن كل احد أو كل شيء ليس له دور مباشر في مسيرتهم نحو نقطة حاسمة في حياتهم. وهناك كثير من الاستطرادات الفاقدة الدلالة ظاهرياً تقوّي الإحساس بأن كل واحد يعيش في ذاته في نفس الوقت ويتبع الخط الخاص به بغض النظر عن الدور الذي يلعبه في أي من الحلقات الرئيسية. والروائيون المحدثون يحاولون

إحداث نفس الأثر باستخدام «القطع المستعرض» - أي مقاطع زمنية مستعرضة لمجموعة من الناس أو حتى لقطاع كامل من المجتمع. وطريقة ستيرن تعتبر رائدة أسلوب تعدد الأصوات (polyphonic technique) إذا ما قورنت بأساليب التناغم والتساوق (melody and harmony) التي كان يستخدمها معاصروه، وهي الطريقة التي تطورت فيما بعد بالطباق الموسيقي (Contrapuntal) الذي جرّبه دي كوينسي وكونراد وجويس وجيد وهكسلي وغيرهم.

تنقسم الحلقات في «ترسترام شاندي» إلى فئتين رئيسيتين: الحلقات التي توصل ببعضها بتوارد الأفكار في أذهان الأشخاص، والحلقات التي توصل في ذهن راوي السيرة الذاتية الوهمي نفسه. وما يسمى استطرادات يساعد على استخدام ستيرن لأداة مراوحة الزمن قبل أن يتخذها كونراد ومادوكس فورد مبدأ للكتابة باسم الانطباعية بقرن ونصف القرن.

نحن نتفق -يقول فورد- على أن الأثر العام للرواية يجب أن يكون الأثر العام الذي توجده الحياة في بني البشر. لذلك يجب ألا تكون الرواية سرداً أو تقريراً. فالحياة لا تقول لك: في عام ١٩١٤ قام السيد سلاك، جاري الملاصق، ببناء بيت للزراعة وطلاه بطلاء كوكس الألومنيومي الأخضر...

هنا سلسلة قصيرة من الأحداث في تتابع كرونولوجي دقيق.

إذا فكرت في الأمر فستذكر -في صور متعددة غير مرتبة - كيف أن السيد سلاك ظهر ذات يوم في حديقته وأخذ يتأمل جدار بيته. وستحاول عندئذ أن تتذكر السنة التي حدث فيها ذلك،

وستحدد التاريخ بشهر آب (أغسطس). ١٩١٤، لأنك كنت بعيد النظر واشتريت أسهم بلدية لييج فاستطعت أن تشتري تذكرة للموسم في الدرجة الأولى لأول مرة في حياتك. وستذكر السيد سلاك-كان أنحف بكثير لأن ذلك كان قبل أن يكتشف أن... إلخ.

ويستمر فورد في ذلك مسناً جانباً كبيراً من حياته في سياق وصفه بيت السيد سلاك. ولذلك يصر على أن طريقة مراوحة الزمن بما فيها من توقفات عظيمةُ الفعالية في خلق الإحساس بالتعقيد الذي تتصف به الحياة.

كانت الرواية الإنجليزية في فترة ما قبل الحرب تبدأ مع بداية حياة البطل، وتنطلق من ثمّ إلى زواجه دون التوقف للتلفت يمنة أو يسرة... وكانت القصة من هذا القبيل مقصورة على أشخاصها، وكانت لكونها مقوقعة على ذاتها تسير في فراغ. فإذا كان ذهنك مركزاً بكليته على علاقة ابنتك مليسنت بالممثل الشاب إلى درجة أنك تنسى أن هناك معارض للزهور ومباني للبلدية فيها تماثيل عارية، فإن ذهنك يبدو محصوراً أكثر مما ينبغي.

ويدعي في موضع آخر أن هذا الأسلوب مماثل لأسلوب جميع الروائيين المحدثين، أو لأسلوبي... أو أسلوب بروست.

وكان له أن يضيف - أو أسلوب ستيرن.

وإحدى الميزات الجوهرية لطريقة مراوحة الزمن أن المؤلف لا يصف ولا يلخص للقارىء أحداثاً وقعت في فترات بين مشاهد متكاملة. فمعرفة المواضع النسبية في الزمن للمشاهد يمكن أن تستتسف من الأدلة الداخلية الموجودة فيها. ومهما قوطعت الحلقة أو حرفت بإدخال أو اعتراض الأحداث بين التوقفات يجب ألا تكون

هناك حلقات وصل من المؤلف كالتلخيصات أو التفسيرات أو الشروح. وهذه هي الطريقة التي استخدمها ستيرن في «ترسترام شاندي». وفيما عدا حالات قليلة جداً، فإنها تقدم الأحداث كلها جارية في حينها، ولا تروي شيئاً على أنه حدث من قبل، مما يعطي انطباع القول أو الفعل المباشر لا المروي نقلاً عن آخرين. والإكثار من الحوار يقوّي أثر درامية الحاضر. ويتألف الكتاب كله تقريباً من مشاهد متكاملة ومناسبات متمايزة تعرض دون مقدمات أو إشارات إلى علاقتها التقويمية بمشاهد سابقة أو لاحقة. وهذه هي مراوحة الزمن الحقيقية، وهي تؤكد الإحساس بأن كل جزء جار في الحاضر لا في ماض أو مستقبل نسبي.

وبالنتيجة لا توجد نقاط زمنية ثابتة يمكن أن تنسب إليها الحلقات، ولا بداية ينطلق منها كل شيء في تتابع متسلسل، وإليها تنسب جميع الأحداث زمنياً. وأقرب شيء إلى النقطة الزمنية الثابتة هو ميلاد ترسترام الذي ذكر أنه كان في اليوم الخامس من شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٧١٨.

من هذه النقطة [موت أخي بوبي (Bobby) الذي حدث في الحقيقة بعد عدة أسابيع] تبدأ قصة حياتي وآرائي. هذا ما قاله في نهاية المجلد الرابع. ولكن معظم الكتاب يتناول أحداثاً وقعت قبل مدة طويلة من هذا التاريخ، وهي أحداث لم تقدم للكشف، وإنما لذاتها باعتبارها تستحق مكانها على قدم المساواة مع أي حدث آخر. في مناسبة واحدة أخرى يقول في معرض ذكره غراميات توبي أن الهدنة بين العم توبي والأرملة الطروب دامت إلى نحو ستة أو سبعة أسابيع قبل الوقت الذي أتحدث عنه.

وهذا يشير أيضاً إلى ميلاد ترسترام الذي ذكر تاريخه قبل ١٨٠ صفحة. وفي المناسبة التالية، عندما ذكر تاريخ ميلاد البطل - وهو في الروايات العادية الزمن القصصي الذي يفترض أن تبدأ منه الأحداث-فإنه قصد إلى السخرية من تقليد السرد المتسلسل برمته:

اقتحمت بقرة (في صباح الغد) تحصينات عمي توبي... ويصر ترم على محاكمتها أمام محكمة عسكرية.

وحيث تكون كل حلقة مقدمة كما لو كانت في حاضر درامي لا يبقى ثمة مجال لمقاطع تستبق ما سيأتي أو تكتسف ما فات، لأنه لا وجود لخط ثابت يمكن الانحراف عنه. ومثل هذه المقاطع إذا وردت تكون استباقاً أو عوداً بالنسبة لزمن حدث واحد، كما أن الوقائع التي يتطلع إليها المؤلف ربما تكون قد سردت من قبل. فالماضي والمستقبل ليسا ماضياً أو مستقبلاً في الزمن، وإنما هما مجرد قبل وبعد في ترتيب السرد، وهذا غير ذلك. وهكذا فإن ستيرن في سياق سرده للظروف التي اكتنفت مبلاد البطل عام ١٧١٨ يعد بأن يقصّ العلاقات الغرامية للعم توبي، وهو وعد بحكاية شيء وقع عام ١٧١٣.

ومن الجدير بالملاحظة أن ستيرن كثيراً ما يذكر التواريخ المحددة التي كان فيها منهمكاً في سرد الحلقات المختلفة، أي زمنه الحقيقي نفسه، أو إن شئت الزمن الحقيقي لراوي السيرة الذاتية الوهمي. ويضيف عادة إلى ذلك الزمن الحقيقي تفاصيل أخرى-مشتريات جيني، سعاله، محيطه، وهكذا. وهو يتلاعب بالتناظر بين الزمن الحقيقي والزمن القصصي للأحداث التي يسجلها.

إن عملية الكتابة متتابعة كرونولوجياً في حين أن الزمن القصصي يتحول باستمرار إذ يركز اهتمامه على نقطة ما أو أخرى في كل ماضيه المنشور أمامه دفعة واحدة. ويتنامى هذا الماضي مع تقدم حاضره الحقيقي، وهذا يوقعه في المعضلة التالية:

أنا في هذا الشهر أكبر بسنة كاملة مما كنت في مثل هذا الوقت قبل اثني عشر شهراً، وها أنا قد بلغت، كما ترى، منتصف مجلدي الرابع تقريباً - ولم اتجاوز حياة اليوم الأول، وهذا يعني أن هناك ثلاثمائة وأربعة وستين يوماً من الحياة علي أن أكتب عنها الآن زيادة على ما كان علي عندما بدأت، وهكذا بدلاً من أن أتقدم، ككاتب عادي، في عملي بما قمت به منه - فإنني قد رددت إلى الوراء بهذا العدد من المجلدات- فهل أكون كل يوم من حياتي مشغولاً على هذا النحو -ولم لا؟- وهل تستغرق معاملاته وآراؤه هذا القدر من الوصف-ولأي سبب تختصر؟بهذا المعدل ينبغي أن أعيش ٣٦٤ مرة أسرع مما أكتب - ويتبع هذا، معذرة يا حضرات، إنني كلما كتبت أكثر كان علي أن أكتب أكثر... فهل كتب علي أن تستدرج آرائي منيتي، أشعر أنني سأعيش حياة سعيدة ضمن حياتي نفسها، أو بعبارة أخرى سأعيش حياتين سعيدتين معاً.

وقد واجه ولتر شاندي المأزق نفسه وهو يكتب نظام التربية لابنه:

هذا أفضل وصف أعتزم تقديمه لسير عمل والدي البطيء في «طفولة ترستا» الذي أمضى فيه (كما قلت) ثلاث سنوات أو أكثر وهو يعمل دون توانٍ، وفي النهاية لم يتم—حسب تقديره—سوى نصف العمل الذي اضطلع به: وكانت البلية أنني بقيت طول الوقت مهملاً

تماماً ومتروكاً لأمي، ويعادل ذلك في السوء تقريباً أن كل يوم تأخير يمر كان يجعل القسم الأول من العمل-الذي أنفق فيه والدي كل جهده-بلا فائدة ألبتة-كل يوم كانت صفحة أو أكثر تصبح غبر ذات بال.

إن الزمن القصصي والزمن الحقيقي يوضعان باستمرار في تقارب شديد، ويزداد تعقيد نقاط التحول في السرد بسبب تحول نقاط الإسناد في الزمن الحقيقي للراوي. وهكذا يوضع الحاضر الحقيقي والحاضر التخيلي في تناظر ممتع.

إن الإشارات المتكررة إلى الزمن الحقيقي للراوي في «ترسترام شاندي» ليست دليلاً على ندخل المؤلف الذي يؤدي إلى انشطار الاهتمام بين المؤلف بشخصه وبين شخصياته.

... ربما لم يكن هناك معيار لميزة كتاب ما أفضل من أن نغفل عن وجود المؤلف.

وهذه الإشارات إلى حاضر الكاتب لها ما يبررها في الرواية بضمير المتكلم لأن راوي السيرة الذاتية نفسه داخل في إطار الرواية. وما يمكن أن يكون مقبولاً في «هنري إزموند» يشكل عيباً في «معرض الغرور» لأنه يجفّل القارىء عن الزمن القصصي الذي يكون غارقاً فيه ليرده إلى زمنه الحقيقي الذي يكون فيه مشغولاً بعملية القراءة. أما في «ترسترام شاندي» فإن تأويل الأحداث وتحليل شخصيات ولتر شاندي والعم توبي وترم وغيرهم، لا تأتي من خارج الرواية، وإنما هي لتوضيح شخصية وآراء ترسترام الذي هو باعتباره

راوياً للسيرة الذاتية، شخصية أخرى في الرواية. صحيح أن «ترسترام شاندي» سيرة للغير أكثر منها سيرة ذاتية، ولكن يمكن أن يعزى جانب كبير من ذلك إلى كونها شذرة لم تتكامل في كلّ تام. إن ملاحظات ترسترام تأتي في مكانها مثل ملاحظات القبطـــان مارلو [الراوي في «قلب الظلام] وغيره في روايات كونراد حيث تتشكل أداة الانكسار خلال الأذهان المعترضة أساساً لأسلوب شديد التعقيد.

غير أنه ينبغي أن نقرّ أن ستيرن، على عكس كونراد، ، يتجوّز كثيراً في قول الحقيقة عندما يجعل ترسترام يصف ما لم يره وما لم يكن يمكنه أن يعرفه من مصادر أخرى. ورغم اعتراضاته فإن ذلك يجعل كتابي من هذه اللحظة قصة رومانسية وكان من قبل كتاباً مشكوكاً في صحته.

لقد حاول ستيرن في البداية إضفاء درجة من الاحتمال على الوقائع باعتبارها منغصات بين ولتر شاندي وزوجته من جراء ولادة ترسترام في ليلة بين أول أحد وأول اثنين من شهر آذار (مارس) من عام ١٧١٨ ميلادية.

وفي هذه الحالة يفصح عن مصدر معلوماته:

أنا مدين بالحكاية السابقة لعمي السيد توبي شاندي الذي تذمر له والدي كثيراً وبشدة من الضرر الذي لحق به.

غير أنه فيما بعد عدل عن أي تظاهر ببيان كيفية وقوعه على معلوماته لأن ذلك يحد من قدراته إلى حد خطير، وأخذ يحلق بجناحين غير مقصوصين في تقليد الكاتب العليم، وهو تقليد متكلف

في حد ذاته، والمبرر الوحيد لقبوله هو كونه يضارع الرواية بضمير الغائب. وربما كان ستيرن قد تعلم من سلفه رتشردسن مدى ما تنطوي عليه - أو ينبغي أن تنطوي عليه - رواية السيرة الذاتية من مراعاة للشكليات في هذه الأمور، غير أن هذا الدرس كان سيجعل «ترسترام شاندي» محددة أو مقيدة إلى حد الاختناق.

وكما أن ملاحظات ترسترام ليست مقحمة على الكتاب، ولذلك ينبغي ألا تؤخذ على أنها آتية من كاتب متدخل، فإن القصص القصيرة المدخلة في صلب الرواية ليست نمواً غير طبيعي كالذي شوّه - من الناحية الفنية-شكل كثير من الروايات السابقة واللاحقة. فحكاية لوفيفر أو قصة ترم التي لم تتم عن ملك بوهيميا هي جزء من نسيج القصة الرئيسية التي أدخلت فيها، وانتزاعها من شأنه أن يترك ثغرة لا تسد في البناء، وهي تلقي ضوءاً على شخصية ترم والعم توبي، بل إنها أفضل تعليق عليها، حتى حكاية سلوكنبرجيوس عن الأنوف من شأنها أن تقوّي الانطباع عن التفاهات الفكرية عند ولتر شاندي وتؤكد التورية المركزية.

هذه القصص تقدم أمثلة مفيدة عن أسلوب «الصناديق الصينية المتداخلة». فستيرن يكتب كتاباً عن ترسترام شاندي وهو يكتب سيرته ويقص فيها سنة ١٧٦٠ كيف يحكي ترم سنة ١٧٢٣ قصة وفاة لوفيفر عام ١٧٠٦، أو كيف ترجم ولتر شاندي لأخيه كتاب سلوكنبرجيوس عن الأنوف، وفي سياق ذلك يقدم قصة جوليا (Ju- lia) وديغو (Diego). وهذا يستحضر إلى الذهن جيد وهو يكتب رواية، «المزيفون»، عن روائي اسمه إدوارد وهو يكتب رواية

عنوانها «المزيّفون» عن روائي يكتب رواية لم يبين عنوانها - رحمة بنا - ولكن يمكننا أن نحزر ما هو.

لقد كان ستيرن من أوائل الكتّاب الذين أدركوا أن الأدب أحد الفنون الزمنية، ولذلك فإنه محدد بطبيعة واسطته، وهي اللغة. فكتابة رواية تقتضي بالنتيجة عدداً من العوامل الزمنية والتقاليد التي يمكن استغلالها بطرق مختلفة. ولا شك أن ديدرو (Diderot)، الذي تضمنت مقالته حول «الإنشاء» للموسوعة كثيراً من الأفكار التي ضمنها لسنغ «اللاوكون»، كان شديد التأثر بستيرن، وليس من المستغرب أن لسنغ نفسه، الذي كان أول من حلل بصورة وافية الفروق الأساسية بين الفنون المكانية والزمانية، قد أفاد أنه كان يود لو أعطى عشر سنوات من حياته لإطالة عمر ستيرن سنة واحدة. وقد كتبت السيدة مونتاغيو (Montague) تقول: «إن ستيرن يعتقد حقاً أن كتابه هو أفضل ما أنتجه العصر». ولعله لم يكن مبالغاً في اعتقاده. ونحن لا نجد حتى العصر الحديث محاولة ذكية بهذا المقدار لأخذ المضامين الجمالية والفلسفية للرواية بعين الاعتبار. وإلى أن جاء جيد وبروست وجيمس وجويس وفرجينيا ولف لا نجد في القصة صورة مضاهية لعملية الحياة، صورة ملتقطة للحياة في عملية الوجود. وبالإضافة إلى ذلك فإن ستيرن قد أوجد صورة لذاته موازية لتلك في عملية إبداع كتابه. يوجد في «ترسترام شاندي» تطور ثلاثي: الشخصيات في حال تطورها، والكاتب إذ يبين مفهومه، والقارىء الذي يريد ستيرن أن يعلمه كيف يفهم القصة.

«متاهة حقاً! ولكنها ليست دون خطة»

إن إحدى روائع كولرج الكثيرة غير المكتوبة كانت ستكون مقالة حول:

شخص لم يعش في الزمن قط ، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً - ولكن بجانب الزمن أو بشكل مواز .

لقد نسي أن ستيرن سبقه إلى هذه الفكرة في «ترسترام شاندي» .

# الفصل الثالث عشر

# الرواية السيكولوجية الحديثة

أختتم هذه الدراسة للزمن والرواية بالتوقف عند بعض نواحي القصة الحديثة. وقد اخترت الإيضاحات والاقتباسات في الأغلب من فرجينيا ولف، فهي مثل نموذجي «لمدرسة الزمن في القصة» في القرن العشرين، ولذلك أولت جانباً كبيراً من اهتمامها لمعالجة الجوانب الزمنية في شكل الرواية وموضوعها وواسطتها. وكثير من كتّاب هذه المدرسة هم في كثير من الأحيان روائيو روائيين. فهم لا يصلون إلى القارىء العادي مباشرة، وتجديداتهم وتجريباتهم مستوعبة في التيار العام للقصة، وتأثيرهم لا يحس به إلا من خلال «ممتصات الصدمات» لدى كتّاب أقل غرابة منهم. أما قراء فرجينيا ولف فلم يقتصروا على دائرة محدودة من المريدين، وإنما يقرأ أعمالها ويتذوقها جمهور كبير ذو قدرة على التمييز تجعله يقدّر قدراتها النقدية البارعة وحسّها المرهف الذي يمكنها من إدراك دقائق الأمور، ولكنها ليست نيّقة الذوق فتقيم من حولها طائفة من متنطّعي الثقافة المقدسين. وكتاباتها يمكن أن تؤخذ مثالاً على معظم أساليب الزمن لدى سابقيها ومعاصريها، وهي إلى جانب ذلك تتناول هذه

الأمور بالبحث في مقالاتها النقدية، وفي مقاطع وملاحظات منثورة في أعمالها. ونظراً لتوفرالنظرية والتطبيق عندها فإنها، مثل ستيرن، تهييء الأمثلة والإيضاحات اللازمة لدراسة المشكلات التي تطرقنا إليها على انفراد في الفصول السابقة.

إن التوصل إلى أحكام حول القصة في مطلعها ينبغي ألا يكون مهمة محفوفة بكثير من الأخطار. وإذا اعتورنا الشك نستطيع عند الحاجة أن نأخذ بأحكام أجيال من القراء والنقاد الذين تقدمونا. إن الاتجاهات والخصائص الرئيسية للرواية في أيامها الأولى والتجارب التي أجريت لتطويرها كلها واضحة. أما ما ليس واضحاً فهو اتجاهات وخصائص رواية القرن العشرين. وتعبير «رواية القرن العشــرين» نفسه غامض جداً. فإذا تحدث المرء عن رواية القرن الثامن عشر مثلاً، فإن العبارة تثير في الذهن بضعة كتب نخلها الزمن باعتبار أنها أفضل ما ظهر في تلك الفترة وأحسن تمثيلاً، وعليها يستطيع النقاد أن يقيموا أحكامهم. فأين هو الأفضل والأحسن تمثيلاً في روايات القرن العشرين؟ إن إصدار حكم بات عليها محفوف بالمزالق. واختيارات جمعيات الكتب وأرقام المبيعات ليست مؤشراً على ما هو من الأدب أو ما لا يجري في مجراه. ومراجعات الصحف وتعريفات الناشرين لا تحدد بصورة موثوقة أو منظمة المقاييس النقدية التي يمكن اعتمادها في الحكم على مؤلَّف جديد. وأكثر آلاف الروايات التي تفيض بها المطابع كل عام ينطبق عليه تعريف النقطة في الرياضيات: لها موضع وليس لها مقدار. إنها بدائل دونٌ وتقليد رخيص للرواية الحقة صنعت لإدراك سوق هي في اتساع مستمر. ولكن أي الروايات من الباقي ستظل محتفظة باهتمام الأجيال القادمة؟

لا بل إنه من الصعب اختيار خاصة واضحة واحدة تشترك فيها الروايات المعاصرة إلى حد يسمح بإصدار تعميم محكم ينطبق عليها كلها أو على أكثرها. وليس هناك وصف واحد يناسب «مناخ الفكر» في زماننا. للمرء أن يتحدث عن الأنواع، عن المدارس المختلفة للحرارة والضوء والصوت، عن روايات اليسار، عن روايات اليمين، عن روايات بلا أجنحة تحفر عميقاً في تربة منطقة ما، عن روايات الأجيال التي تجعل أبناء الجيل الثالث أو الرابع يضرسون بآثام آبائهم، عن الروايات التاريخية وروايات المحقق السري والروايات الجنسية. وحتى التقسيمات الجزئية بالجنس أو الطبقة أو الموضوع أو المنطقة لا تبل غليلاً. فالألوان تتضارب والخريطة تضطرب بكثرة تفاوت الحدود وتقاطعها.

ومع ذلك لا بد من وجود شيء مشترك. وحتى ذلك الثائر الأكبر، شلي، أدرك أنه

لا بد من وجود تشابه على نحو ما بين جميع كتّاب أي عصر من العصور، ولكنه لا يعتمد على إرادتهم. فهم لا يستطيعون الإفلات من الخضوع لمؤثر مشترك ينشأ من تركيبة لا متناهية من الظروف التي تخص الزمن الذي يعيشون فيه، مع أن كل واحد منهم هو صانع المؤثر ذاته الذي يتخلل وجوده.

## الاتجاه نحو جوانية أوسع

من بين التعميمات التي يمكن التفكير في إطلاقها على الرواية، ربما كان أسلمها القول بأنها تولي اهتماماً أكبر لما يفكر فيه أشخاصها

وكيف يفكرون، والقليل القليل لما يفعلون. وإذا لم ينطبق هذا القول على القسم الأكبر من الروايات فإنه ينطبق على ما يبدو، بإجماع آراء معظم النقاد النابهين، على أهم قسم من القصة المعاصرة. صحيح أن عدداً قليلاً من الكتّاب المهمين في هذا العصر قد جنحوا عن هذا الاتجاه العام وذهبوا إلى النقيض الآخر، غير أنه من الواضح أن كتاباتهم عبارة عن رد فعل واع، وأمثلة على المناهضة المناقضة التي تؤكد وجودها كلما ظهرت حركة أدبية تهدد بالسيطرة، فتلك المناهضة تشكل جزءاً من جدلية الفن.

لقد ذهبت حركة الاتجاه نحو جوانية (inwardness) أوسع في هذه الأيام إلى أقصى الحدود، ولكن ينبغي أن نتذكر أنه كان هناك تدرج في هذا الاتجاه منذ ظهور الرواية. ولعل هذا هو الخط الوحيد للتدرج الذي يمكن تتبعه أصلاً. فالأدوات الفنية في القصة الحديثة، وتغيير التقاليد، واقتراب رموز التواصل من العمليات التي ترمز إليها، والتقليل من أهمية الحبكة-كل هذه مشتقات ثانوية من الخاصية الأساسية للجوانية.

إن حكايات البيكارو والقصص المسلسلة التي كان يكتبها ناش وديلوني وديفو ودكنز في «أوراق بكوبك» (وأحفاد لازريليو الطورمي (Lazarillo de tormes) مع أنه أصهر إلى عائلات كثيرة، ما زالوا يحملون خصائص ورثوها عن جدهم الاكبر) لا تتضمن كثيراً من الأدلة على التفكير الذي يسبق الفعل في المعتاد. فتصوير هذه الروايات للأشخاص ليس أكثر من معالم باهتة، ولذلك يبدون مسطحين ويرون من الخارج، وهم ليسوا إلا أدوات للفعل، أو على الأصح لنثار سائب من الأفعال التي تتألف منها هذه الروايات.

ولذلك ينبغي أن يحكم عليهم-إن كانوا يستحقون الحكم-من الخارج، وبما يفعلون لا بما هم. وهذا النوع من القصص هو أشد الأنواع اتفاقاً مع تعريف أرسطو للتراجيديا بأنها محاكاة للأفعال لا للأشخاص.

هناك لا شك تقدّم في القصص ذات الحلقات الأكثر تطوراً مثل «دون كيشوت» (Don Quixote) و «توم جونز» حيث الفعل موظف لجلاء فكرة مركزية وإضاءة الشخصية معاً. غير أن الطبيعة الإنسانية ما زال ينظر إليها هنا من واقع الفعل الإيجابي الخارجي، أي بمنظار السلوك الاجتماعي، وما زال الأشخاص في هذه الروايات نماذج لا أفراداً مستقلين.

وهذه الروايات، مثل «توم جونز»، تقترب من الرواية القائمة على الحبكة، حيث يدور كل شيء حول الموضوع الرئيسي. وقد برز هذا الشكل عند رتشردسن، وهو مؤسّس على بنية المسرحية مثلما أن الرواية ذات الحلقات مؤسسة على بنية الملحمة. ومن الجدير بالملاحظة أن رتشردسن وصف «كلاريسا» بأنها

تاريخ (أو على الأصح قصة درامية)،

بينما نجد أن كونغريف (Congreve) يضع خطة «المتخفية» (Incognita)، وهي أول مثل على رواية الحبكة بكل معنى العبارة، بحيث

تحاكي الكتابة المسرحية في الخطة والبنية ونتيجة الحبكة.

ويضيف:

لم ألاحظ ذلك من قبل في رواية.

لقد تحول مركز الثقل في هذه الروايات ، فملئت الفراغات بين خطوط معالم الأشخاص وأصبحوا يظهرون في المنظور مجسمين ، وبدأ الروائي يأخذ بعين الاعتبار الدوافع الكامنة وراء الفعل ، وهو يشرح ما يفعله الأشخاص محللاً الأسباب التي حدت بهم إلى ذلك . ومع أن الفعل هنا ما زال هادفاً فإنه يندرج نحت نمط واضح من السبب والنتيجة كما جاء في تحدي الوثنيين الجاهلين في الكتاب المقدس:

«قدموا دعواكم ، يقول الربّ. احضروا حججكم ، يقول يعقوب . ليقدموها ويخبرونا بما سيعرض . ما هي الأوليات . اخبرونا فنجعل عليها قلوبنا ونعرف آخرتها أو اعلمونا المستقبلات» .

غير أن الروائي ما زال حتى ذلك الحين غافلاً عن الأفعال التي لا دافع لها وردود الفعل لأحداث تخضع لمشاكسة الظروف الخارجية الغامضة ولمؤثرات اللاواعي الغامضة أيضاً. ولذلك لم يكن لدوافع الأشخاص أصول أعمق من قناعاتهم الفكرية. وقد أهملت تماماً ضربات الحياة العشوائية ، وكل ما يصيبه الاختيار يقع في علاقة مباشرة بين مقاصد الأشخاص ومنجزاتهم . لقد تطورت البنية الشكلية ولكنها ظلت خارجية أوجدت بحذف كل شيء قد يحطمها أو يشوهها .

ومس أشكال الرواية ذات الحبكة المحكمة الروايات البولِيسية ، ويبدو أنها اتخذت مساراً رجعياً ، فقد بدأت برواية والبول «قلعة أوترانتو» (Walpole: Castle of Otranto) ووصلت من طرق ملتوية إلى قصة المحقق السري الحديثة ، وقد حولت التركيز عن الشخصية وأعادته إلى الحدث. غير أنها ليست سوى دوامة جانبية في تيار

الرواية الجديرة بهذا الاسم.

لا شك أن في داخل كل منا ضغوطاً وتوترات إذا تلاقت مع بعضها في وقت ما تبلورت في محصلة فعل واحد، وإلا فإنها، إذ تتصادم مع بعضها ويلغي أحدها الآخر، توضح أسباب عدم الفعل. وتحدّد قوة المحصلة واتجاهها بقوة واتجاه كل واحدة من القوى التي اتحدت لإنتاجها. ومن مرحلة قياس الدوافع لشرح الفعل لا توجد سوى خطوة أخرى واحدة لاطّراح المحصلة، أي الفعل، كلية. وعندئذ ينحصر التركيز كله حول ما تسببه الدوافع من شدّ ودفع، أي الصراع الذهني الداخلي لدى الشخصية. وهكذا تنتقل القصة السيكولوجية من الأحداث الخارجية التي تثير النشاط الذهني إلى حركة الفكر والشعور والإحساس. لم يعد يحتل وسط المسرح

... أشياء خارجية

عملت أمام الأعين لعقول أخرى

وكلمات وإشارات ورموز وأفعال،

وإنما أصبحت تحتله عمليات عقل مدرك، لا تحتله أفعال بل ردود فعل للحظة التي تندرج فيها جميع التجارب الماضية. فكاتب الرواية السيكولوجية يرى أشخاصه في ضوء فلسفة السير توماس براون (Sir Thomas Browne) [١٦٠٥-١٦٨٢] في الحياة:

إن العالم الذي أقدّره هو نفسي، إنها العالم الصغير الذي أرمقه بعيني، لأن الآخر عندي ليس إلا كرة أديرها أحياناً لتسليتي.

وقد عرّف هنري جيمس الرواية الحديثة بأنها إشباع

شهوة إلى تعريف أدق ومواصفات أبين لإشارات الحياة، وللوعي والمسرح الإنساني وموضوع الإنسان بعامة، مما كانت ثلاثة أو أربعة أجيال قبلنا مدفوعة للإصرار عليه.

ولم يجرؤ حتى ذلك الحين أحد سوى الشاعر على اقتحام العالم المخوف

من الفراغ الحالك، مغترفاً

بمساعدة الأحلام

للنظر

في عقولنا، في عقل الإنسان

فجيمس نفسه بقي إلى حد كبير عند طبقة الدافع الواعي وشبه الواعي، معبّراً عنه بحالات عقلية متمايزة. غير أن الأجيال اللاحقة حاولت أن تسبر أغواراً أعمق.

شبه وشبه وشبه–ولكن ما الشيء الذي يكمن تحت شبه الشيء؟

هذا هو السؤال الذي انطلقوا يبحثون عن جواب عنه، وقد قادتهم المحاولة إلى أغرب التجارب في الشكل والأسلوب.

لقد ذهب الاتجاه نحو جوانية أوسع إلى أبعد من ذلك منذ أيام مريدث وجيمس، واجتاز إلى طبقة الوعي الكامن الذي ما زال يمكن استعادته في صيغة كلامية، وإن كان لا بد من مطّ اللغة إلى أقصى الحدود للإحاطة به، ووصل حتى إلى التيار التحتي المظلم للاوعي حيث يمتنع التعبير الرمزي ولا يبقى في طوق الإمكان إلا الاستثارة. لقد أقر دي موباسان بأن الأسلوب الطبيعي بالغاً ما بلغ لا يمكنه أن

يجعل الرواية مطابقة للحياة تماماً، ولكن باستثارة عمليات اللاوعي-حسب ادعاء أكثر الروائيين تقدمية-يمكن على الأقل الإيحاء بالحقيقة عن الحياة. وهكذا يستمر التدرج مما يمكن أن يفهم بالعقل إلى ما يمكن حدسه بالخيال وحده، ومن ثم ربما إلى اللاوعي الذي يمتنع على الفهم والخيال، غير أن التعبير المنطقي عن هذا ينبغي أن يكون الصمت.

## انعدام الشكل في القصة السيكولوجية الحديثة

نتيجة للاعتماد على عدد متناقص من النقاط الخارجية الثابتة أخذ نسيج القصة يضعف ويتراخى ويفقد تساوقه وشكله. فأصبحت الحبكة غير لازمة إن لم تكن مستحيلة أصلاً. وأخذت تقترب بسرعة من انعدام الشكل باستثناء ما ينصب من التفكير والشعور في أنماط معروفة من جرآء حدث ما كالرمل في نوتة الكمان. وحل الإيقاع البعيد للمؤثرات الجمالية محل النمط المقفل للبنية. واختفاء الحبكة أو التقليل من أهميتها هو نتيجة حتمية لاختفاء حركة الأحداث أو التقليل من أهميتها. وقد عرّف أرسطو الحبكة بمفهوم الفعل:

ومحاكاة العمل... هي العقدة (الحبكة)، والعقدة في اصطلاحنا هذا هي مجرد ترابط الحوادث أو الأمور التي تجري في القصة.

وهذا التعريف ينطبق على الرواية. ولكن لا يمكن أن تكون هناك بداية ووسط وخاتمة لحالات الوعي. فتيار الحياة لا يمكن أن يجزأ أو أن يرتب. وعند القيام بفعل ما يكون ذلك الفعل كاملاً. وهو في ذاته محدد تحديداً قاطعاً بالزمن مهما ترددت أصداء نتائجه. أما

المشاعر والتداعيات فلا تقف عند نهاية، فالمرء لا يحس بها مرة وكفى، كما أنها لا تخضع للترتيب في أشكال، والشعور الذي يفرغ في صيغة ما هو شعور زائف لانه أعطي معالم ليست له، مع أنه-وهنا التناقض الظاهري-لا يعرف أبداً ما لم يعبر عنه بالكلام. ومن هنا ينبغي لرواية حول الشعور أن يكون لها شكل مختلف عن شكل رواية حول الأفعال.

إذا كان الكاتب حراً لا عبداً، وإذا كان يستطيع أن يكتب ما يختار لا ما يجب عليه، وإذا كان في وسعه أن يؤسس عمله على شعوره هو لا على عرف أو تقليد، فلن تكون هناك حبكة أو كوميديا أو تراجيديا أو أهتمام بحب أو حدث تختتم به الرواية بالطريقة المعهودة.

وهذه عملية تعمل في اتجاهين. فالروائي، إذ يحاول نقل انطباع حسّي لنوعية الحياة، يتعين عليه أن يستبعد أية تجريدات تصورية للشكل والترتيب الذي أفرتـه التقاليد. وحيث لا يوجد إطار محدّد تصبح الرؤية غائمة، ويتسع مجال الرؤية الهامشية، ويلعب دوراً أهم في تحديد النوعية. وهذه النوعية يتعذر صبها في قوالب التركيبات الكلامية العادية، ولا يمكن أن تطبق عليها قواعد التتابع الكرونولوجي أو قوانين السبب والنتيجة. فهي متحررة من صيغ الأفعال ومن تركيبات المنطق الشكلي.

ولكي يرى الكاتب الفعاليات الإنسانية منصبة في أشكال وأنماط، أو أن يفرض هياكل لتشكيل سلوك الناس، يجب أن يكون قادراً على الوقوف بمعزل عن أشخاصه، وأن يرقب ما يجري في الحياة من بعد في الزمن. وعندئذ تبرز الملامح العريضة بوضوح،

وتتخذ التفاصيل الصغرى أحجامها الصحيحة، ويمكن اطّراحها كلية أو إلحاقها بما يبرز مهماً أو جديراً بالتسجيل. ويمكن تبين مبادىء السبب والنتيجة الواسعة وهي تعمل على إبراز نفسها، ولا يتحول الانتباه إلى الأشياء الثانوية التي لا قيمة لها والتي تثقل التجربة عند تتبعها عن كثب دون تبصر أو تمييز. وهذا يفسر القدرة على الرؤية والتوازن وتكامل المنظور لدى الروائي الدرامي، وما يتصف به كثير من الروايات السيكولوجية الحديثة من التشظي وانعدام الشكل. فكاتب «تيار الوعي» يريد أن يمسك

بذلك الصرير الذي يخدش الأعصاب، بالشيء نفسه قبل أن يصبح شيئاً.

إنه يحاول أن يعبر عن إدراكه لحظة لما أسماه كولرج

الطبيعة المتدفقة للتداعي.

وعند رؤية الحياة وهي قيد التجربة فإنها لا تسمح بأن تُحشر وفقاً للتقاليد القديمة المتعلقة بالاختيار والبنية والحبكة والسببية. ومحل المعالم الثابتة الواضحة في الرواية المحكمة أخذ يحل نبض، أو ارتفاع وانخفاض إيقاعي في الشدة، لا يخضع للتحكم إلا بمقدار ما يستطيع الكاتب أن يحافظ على رؤية مهيمنة موحّدة، مثلما تعرف الفيزياء الحديثة مكونات المادة بأنها تشكيلات من الموجات، بينما كان المفكرون الأولون يعتبرونها ذرات محددة متمايزة.

ولكن حتى إذا رفض المحدثون الحكمة القديمة القائلة:

أبنما ذهبت عليك أن تتبصر وأن تبحث عن النهاية

فلا مناص من بدء رواياتهم وإنهائها في نقطة ما. وأقصى ما يستطيعون فعله هو التقليل من أهمية هذين الحدين في ذاتهما وتأكيد دلالة عدم الأهمية.

أعتبر-يقول جيد-أن الحياة لا تقدم لنا شيئاً لا يمكن أن ينظر إليه على أنه يصلح نقطة بداية جديدة مثلما يصلح للنهاية. «قد يتبع»-بهاتين الكلمتين أود أن أنهي روايتي.

وبالنسبة لفرجينيا ولف لم يكن رفض الاعتماد على المساعِدات العارضة في الحبكة المحكمة لإكمال النمط رفضاً سلبياً. فهناك فضيلة ايجابية في الرواية التي تنتهي بإيقاع نهائي يأتي تتويجاً لرؤية أو حالة لا لمشهد.

عندما تكون النغمة مألوفة والنهاية حاسمة-العاشقان يتحدان والأوغاد يهزمون والمؤامرات تكشف-كما هي الحال في معظم القصص الفكتورية، يتعذر علينا أن نخطيء. أما حيث تكون النغمة غير مألوفة والنهاية علامة استفهام أو مجرد إخبار بأنهم مضوا يتكلمون، كما هي الحال عند تشيخوف (Tchekov) فإننا نحتاج إلى حسّ أدبي جريء ومتنبه يجعلنا نسمع النغم وبحاصة الرنات الأخيرة التي تكمل اللحن.

الولادة والموت هما أوضح الحدود الخارجية بالنسبة للرواية بضمير الغائب، ولكنهما لم يعودا حاسمين بدرجة كافية كما كانا يُظنان من قبل. وقد بدأت ف. ساكفيل-وست، بطل-بطلة فرجينيا ولف في سيرة «أورلندو» الخيالية، روايتها «الإدوارديون» (The Edwardians) ببحث هذه النقطة:

من المشاكل الكثيرة التي تحبر الروائي، ليس أقلها شأناً كيف يختار اللحظة التي يبدأ فيها روايته. فمن الضروري، بل مما لا سبيل إلى تجنبه، أن يجعل حياة أشخاصه تتقاطع في ساعة معينة، وكل ما يبقى عليه أن يقرر أي ساعة تكون، وفي أي موقف يكتشفون. ليس هناك من سبب يمنع أن يكون أول ما يشاهد البطل والبطلة ممدين في مهد-إذ وضعا فيه لأول مرة-بدلاً من أن يتعرف إليهما القارىء وهما في منتصف العمر وقد سحبا تواً من قناة. والحياة إذا نظر إليها على هذا النحو من وجهة نظر الروائي طويلة ومليئة بالتنوع، وكل ساعة وظرف فيها لهما مزاياهما الخاصة، وقد يصح اتخاذهما منطلقاً لبداية قصة. والحياة إذا واصلنا النظر إليها من وجهة نظر الروائي، ترى مستمرة رغم تنوعها، وليس فيها سوى بداية واحدة ونهاية واحدة، وليس فيها بدايات أو نهايات متوسطة كالتي يتعين على الروائي المسكين أن يفرضها بصورة كيفية. وهذا قد يفسر لماذا ينتهي كثير من الروايات بالزواج ويتهرب من التذكير البغيض بالموت باعتباره الصدع الوحيد والفعال في الاستمرار. هذا بالنسبة للنهاية، ولكن هناك مساوىء واضحة لبداية حياة البطل بولادته. فهو محاط أصلاً بالكبار الذين لا بد أن يلعبوا دوراً ما في الرواية نظراً لسن البطل وعدم قدرته على التعبير، أو على الأقل في الفصول الأولى منها، علماً بأن حياتهم كانت قد تعقدت بشكل يجعل البداية غير حقيقية بالنسبة لهم عندما يوضعون جاهزين في صلب القصة.

ولكن هذه الاعتراضات نفسها تنطبق حتى على إنهاء الرواية بموت الشخصية المركزية فيها. فالأشخاص الآخرون يتركون معلقين

في الهواء، ولا بد من إهمال تأثير البطل على شخصياتهم بعد موته. وما لم تكن هناك نقطة توقف تقليدية فإنه لا توجد نقطة أخرى لها ما يبرر تفضيلها على أية نقطة أخرى. وقد رأت ذلك السيدة باربولد بوضوح في معرض تناولها «غرانديسن» في مقدمتها على رسائل رتشردسن.

لقد كتب مجلداً كاملاً منها بعد نهايتها الحقيقية، وهي زواج البطل، وكان يستطيع بعد أن قام بذلك، دون مزيد من مجافاة اللياقة، أن ينتقل إلى وجهة النظر التالية فالتي بعدها إلى أن يغطي تاريخ جيلين أو ثلاثة.

وإذا كان لا بد للرواية من خاتمة فلا مجال لتجنب نمط ما.

في الحقيقة أن العلاقات بصورة عامة لا تقف عند حد، ومشكلة الفنان الحساسة هي دائماً أن يرسم بهندسة خاصة به الدائرة التي يظهرون فيها سعداء بأن يكونوا فيها.

وحتى إذا تحرك الشعور والتفكير في اللحظة الأخيرة بفعل شيء خارجي عنهما، فليس ثمة ما يستوجب كون قيمة الإثارة والاستجابة بالنسبة للقصة واحدة. فالمؤثر الذي قد يبدو طفيفاً في حد ذاته قد يحرك ارتدادات ذهنية عاطفية تتردد أصداؤها واهتزازاتها مدى العمر كله. وبالعكس فإن رد الفعل النفسي لحادثة تبدو عظيمة الأهمية قد يكون خافتاً إلى درجة لا يستحق معها أن يسجل. وهذه الأحداث كلها مجتمعة وما تثيره من تجاوب تغوص في ما سماه جيمس

بئر نشاط اللاوعي العميقة،

وما سماه كولرج

تيار مظلم يعجز التفكير عن تثبيته

شبح معتم صيغ من الماضي والمستقبل.

وهناك تتلاحم في كل لا شكل له حيث السببية والتتابع لا معنى لهما. وعندما ترتفع إلى السطح فإنها قد تأتي في تسلسل لم يكن متوقعاً، وما كان يمكن الحدس به. والاختيار من هذه الأحداث، بدلاً من أخذ عينات منها، وترتيبها في نمط شكلي معين يعني تحطيم خاصيتها الأساسية. والبديل هو ببساطة تسجيل ما يطفو إلى الوعي بترتيب وروده. وهذا النوع من الرواية السيكولوجية قابل لأن يصبح تحقيقاً صحفياً ملهماً عن تفاصيل الفكر والشعور والإحساس.

أنا لست إلا ستارة لصور فوضوية-يقول أحد الروائيين-صور تتجمع وتختفي معالمها وتتلاشى-عرض سينمائي مجنون، ومحاولة هنا وهناك للتزامن.

وقال آخر: أنا آلة تصوير غطاء عدستها مفتوح، وهي طيّعة تسجل ولا تفكر.

ويأتي الشاهد الكلاسيكي من فرجينيا ولف في مقالتها عن «القصة الحديثة»:

لنسجل الذرات وقت سقوطها، ولنتتبع النمط الذي يسجله كل منظر أو حادثة على الوعي مهما يكن متقطعاً وغير متماسك في مظهره.

وخطورة هذا المتناول أنه يتناسى المشكلة المركزية في القصة: ما هو الغرض الفني الذي تخدمه طرق التحليل والتسجيل هذه؟ هل يثار

وهم الحقيقة لذاته فقط؟ ألا ينبغي أن يسهم في تحقيق غرض أكبر؟ إذا أسقط التأويل والشكل معاً، وإذا لم تكن هناك رسالة تكسب الانطباعات المتعددة للتجربة معنى ذا دلالة وقيماً مضيئة، وإذا لم تتكامل الأجزاء في بنية مقبولة من الناحية الجمالية، فإن كل ما يبقى هو كتالوج غير مرتب لمكوّنات الشخصية. ويجدر بنا هنا أن نذكّر بتحذير هازلت (Hazlitt):

هناك كشف مزر للعقل وللجسم.

وما لم ينشأ عن تلاقي الذرات اتفاقاً عالم يحمل معنى لنا فإن القصة قد تنكرت لوظيفتها.

إن الموهبة التي يحتاج إليها الروائي أكثر من سواها هي القدرة على التركيب-الرؤية الواحدة.

وإلا لا تعود القصة فناً بل مجرد أداة تسجيل علمي. وليس مستغرباً أن كثيراً من هذه القصص تذكر بالبلانشيت (planchette) التي تكتب من تلقائها لمحضري الأرواح. وفي الحقيقة كانت غيرترود ستاين منهمكة في هارفرد في بحث حول الكتابة الأتوماتيكية قبل أن تتخلى عن اهتمامها العلمي وتنصرف إلى الأدب.

والاعتراض الأول على معظم هذه الكتابات يأتي من كونها تضرب صفحاً عن كل غرض فني. أما الاعتراض الأعم على غموضها وكونها قليلة الجاذبية فيأتي في الدرجة الثانية. وهذا النوع من الكتابة، على حد قول كولرج،

لا يعني من القراء إلا أولئك الذين اعتادوا أن يرقبوا تيار طبيعتهم في العمق مندفعاً ومرتداً، وأن يخوضوا أحياناً في غسق الوعي، وأن

يشعروا باهتمام بالغ بأعمق حالات وجودهم، التي يعرفون أن خصائص الزمان والمكان غريبة عنها ولا تنطبق عليها، ومع ذلك لا يمكن التعبيرعنها إلا برموز الزمان والمكان. فالمعنى لمثل هؤلاء القراء واضح ...

وقد يكون للأسلوب الجديد ما يبرره إذا استعمل للتعبير عن وجهة نظر أوسع، أو إذا استخدمت فبه رموز مشحونة بمعان عامة، أو إذا كان يعبر عن إيمان عميق، أو إذا يسّر تنظيم التجربة في ترتيب ممتع من الناحية الجمالية. وإذا أُتيح لنمط ما أن يبزغ من النقش التنقيطي، تحققت لهذه الطريقة مزايا عظيمة. فمن خلال العينات النموذجية التي تؤخذ من الكمّ الوفير من الانطباعات التي تمطر بوابلها العقل المتلقي يمكن نقل انطباع أصدق عن الحياة وإن ظل الانطباع المطابق تماماً للحياة بعيداً عن الإمكان. وأقل ما يقال عندئذ أن الطريقة مستمدة من تجربتنا للحقيقة الواقعية وليست مفروضة عليها بتقاليد الاختيار الفكري والتعبير الموروثة. فرواية جيمس جويس، «يوليسيز»، تكتسب معنى آخر إذا نظرنا إليها لا على أنها سجل ليوم ما في دبلن وإنما الرب الآب يبحث عن ابنه الضال، أو تشكيلة من الخليط الفوضوي في الحياة الحديثة بمدلولات الأنماط الأولية لشعر الأساطير. وتكتسب رواية فرجينيا ولف «السيدة دالـواي» مزيـداً مـن القيمـة عندمـا نتفهّم علاقـة البطلـة بـ سبتموس (Septimus) ذي النزعة الانتحارية. وروايتها «إلى المنارة» تروقنا ببناء الشكل والتناظر بين مبدأين–حياة الفن وفن الحياة

- يجدان حلاً في نهاية الكتاب. وليس لأي من هذه الروايات حبكة أو رسالة بالمعنى العادي، ولكن كل واحدة منها لها شكل أو فلسفة للقيم لا تقل عن «موبي دك» (Moby Dick) مثلاً التي تحركنا بقوة رمزيتها أكثر مما تحركنا بالقصة فيها.

## المدة والحاضر المستمر

في القصة التي تنطوي في صلبها على حركة اللاوعي (نستعمل هنا مصطلح «اللاوعي»بأوسع معانيه ليشمل جميع المستويات الكائنة تحت العقل الواعي الممنطق المعبر بالكلام، ابتداء من مستوى أحلام اليقظة فما دون) تتحرك بعض عوامل الزمن غير العادية. فالفعل في رواية الحبكة، باعتباره يؤثر في كثير من الناس، أو على الأقل يمكن أن يلاحظه الأخرون، يجب أن ينطلق ويمضي في الزمن الموضوعي الذي يشكل القاسم الزمني المشترك للجميع. غير أن للحالات الذاتية أشكالها الخاصة من حيث المدة والتتابع.

الطول الحقيقي لحياة الإنسان مسألة خلاف مستديمة بغض النظر عما قد يقوله «معجم التراجم الوطنية» (Dictionary of National Biography) فضبط سجل هذا الزمن عمل عسير، ولا شيء بعث الفوضى في نظامه بأسرع من تماسّه مع أي فن من الفنون.

وقليل هم الذين يستطيعون بطريفة ما أن

يحتالوا لإحداث التزامن بين الستين أو السبعين وقتاً المختلفة التي تتك في آن واحد في كل جهاز إنساني عادي.

فتوقيت الساعة الذي ننسق به نشاطنا كأعضاء في المجتمع لا

دلالة له في المستويات التحتية التي نمارس فيها حياتنا الخاصة .

إذا ما حلت ساعة من الزمن في عنصر الروح الإنسانية الغريب فإنها قد تمتد إلى أكثر من خمسين أو مائة مرة قدر طولها في ساعة التوقيت ، ومن الناحية الأخرى فإن ساعة واحدة قد تمتلها ثانية واحدة في أداة التوقيت الفكرية . وهذا التفاوت العجيب بين زمن الساعة وزمن العقل لم يعرف كما ينبغي ، وهو جدير ببحث أوفى . غير أن كاتب السيرة يجب أن يقتصر على مقولة واحدة بسيطة: عندما يصل المرء إلى سن الثلاثين... يصبح الوقت عندما يفكر طويلاً جداً وعندما يعمل قصيراً جداً .

إن دقات الساعة نفسها ، أي الزمن الموضوعي ، لا تعمل على مستوى أحلام اليقظة كمعايير لقياس الزمن وإنما في شكل انطباعات . فهي تقطع قطعاً غير متساوية من الزمن السيكولوجي أو الداخلي . وأقصى ما تفعله هو أنها قد توقظ العقل الواعي للحظة وتنبهه إلى العوامل الخارجية ومن ثم إلى مقاييس الزمن التقليدية ، ولكنها تقسم مجرى الزمن تقسيماً مصطنعاً وسرعان ما تنقفل فوق القطع كالماء خلف السفينة .

وقد يلعب الخيال أغرب الحيل على المدة ، فيقلصها أو يمددها أو يجعل مدداً مختلفة تندمج مع بعضها ، مدخلاً واحدة في الأخرى ، أو يدبّر في آن واحد عدة مدد متراكبة فوق بعضها ولكل منها سرعة الحركة الخاصة بها .

خذني معك-فكرت كلاريسا باندفاع مفاجىء... وفي اللحظة التالية كأنما انتهت لتوها خمسة فصول من مسرحية كانت مثيرة ومؤثرة ، وكأنها عاشت مع تلك المسرحية عمراً كاملاً وهربت ، لقد

عاشت مع بيتر، والآن انتهى كل شيء.

كانت توشك أن تقول «لا شيء يتغير» عندما دخل باسكت (Basket) وبارتلوميو (Bartholomew) بالشاي. وفي مدى ثلاث ثوان ونصف بعد ذلك كان كل شيء قد تغير-كسرت كاحلها ووقعت في الحب وتزوجت شلميردين (Shelmerdene).

وفي بعض الأحيان تمثّل الحركة جارية على أكثر من مستوى واحد من العقل في وقت واحد، وكل سلسلة في زمانها موضوعة في سياق دور مختلف من الحياة السابقة للشخصية. والمشكلة الكبرى للروائي الحديث هي كيفية إيصال هذه التعددية الزمنية عن طريق التدرج الخطي للغة.

ودون استبدال نغم الوتر المفرد بأنغام الآلات المتعددة لا يستطيع الكاتب أن يسجل مثلاً-ولنأخذ مثلاً حديثاً-أفكار الممرضة في «النفق» (The Tunnel) وهي تستمع لمريم (Miriam) تقرأ بصوت مرتفع

تفكر في القارىء وما يُقرأ، وأفكارها تجري مستقلة وحدها.

ربما كان الكاتب أكثر ميلاً إلى هذا التدرج المتناسق للنشاط العقلي، أو ربما كان أكثر وعياً له من الآخرين بحكم حاجته إلى ابتكار وسائل للحيلولة دون موسيقية اللغة للتعبير عن هذه العملية. وقد لاحظ ليون دوديه (Leon Daudet) بصورة خاصة أن بروست في المحادثة

يتتبع عدة سلاسل من الأفكار في آن واحد،

كما أن وصف دي كوينسي للتدرج الغريب في منولوج كولرج

يشير إلى أن نفس الصفة تميز ذلك المتحدث العظيم. وكثيراً ما يقع الروائي الحديث على هذا الوجه من النشاط العقلي، ولكنه ربما جعل المستوى الخارجي ثانوياً بالنسبة إلى المستوى الداخلي. فالأفعال التي يقوم بها الشخص، وما يجري خارجه، حتى محادثة هو شريك فيها، قد تقدم في شذرات منفصلة-كلمة، عبارة غير تامة هنا وهناك، حادثة منفصلة تقع خارج السياق-إذ تقتحم تيار تفكيره في أول طبقات اللاوعي. وقد طور فيليب توينبي هذه الطريقة بصورة مبتكرة في روايته الأخيرة «حفل شاي عند السيدة غودمان». عدد من الناس يُرون يتحدثون ويأكلون ويرد أحدهم على الآخر ويتابعون تسلسل أفكارهم الخاصة على مستويات مختلفة. وقد عالج الكاتب الحركة المتآلفة التي تنشأ على انفراد في ذهن كل منهم استجابة للموقف العام ولكن بعد تحويره تبعاً لشخصية وتجربة كل واحد، فاستطاع بذلك أن يبرز الموقف بكامله من الأجزاء المتناثرة. وهذا أبلغ وقعاً عند القارىء لأن النمط العام الذي يبزغ من الشذرات يكتسب معنى أعمق إذ تعمل النماذج الأساسية للطبيعة الإنسانية على إبراز النماذج الأساسية للسلوك الإنساني.

كثيراً ما يشير الروائيون إلى مضاهات مبدأ اللحن المفرد وتآلف الألحان في الموسيقى عند وصفهم لأسلوب التدرج المتعدد هذا، لأن واسطة الموسيقى، على عكس واسطة اللغة، تسمح لمادتها بأن تعالج بالتتابع عن طريق اللحن أو في آن واحد بتآلف الألحان. وكلا المبدأين يمكن أن يطبقا معاً للخروج بثالث، وهو ما يسمى الطباق (counterpoint) وكل ما يستطيعه الروائي إذاً هو أن يوحي بتأثيرات المعالجة الرأسية والأفقية للشخصية والحدث باستخدام أدوات تخلق الإيهام. والصورة المطابقة التي استخدمها توماس مان نجدها في

«إلى المنارة». فالسيدة رامزي تقرأ لابنها وتفكر في الوقت نفسه بضيوفها:

قال صياد سمك موسى «طيب، وماذا تريد إذاً؟» وأين كانوا الآن؟ تساءلت السيدة رامزي وهي تقرأ وتفكر بسهولة في آن واحد، فقصة صياد السمك وزوجته كانت كالنغم الجهير الذي يرافقها اللحن، ويرتفع بين حين وآخر بصورة غير متوقعة.

وقد أبرزت التوازن مرة أخرى في وصف أسطوانة الحاكي في «بين الفصول» (Between the Acts):

بدأ النغم، وكانت النوتة الأولى تعني ثانية، والثانية ثالثة. ثم ولدت تحت ذلك قوة معارضة، ثم أخرى. وعلى مستويات مختلفة تباعدتا. وعلى مستويات مختلفة تقدمت أنفسنا، بعض على السطح يجمع الأزهار، وبعض يهبط ليتصارع مع المعنى، ولكن الكل يفهم، والكل مجند. كل سكان أعماق العقل جاءوا أفواجاً أفواجاً.

وكما أن الوعي يصور بمدلولات الموسيقى، فكذلك يصور المجتمع. كل شخصية ترى منطلقة في تناغم متآلف، وكل شخصية تمثل ثيمة تتطور على حدة وبالنسبة إلى الآخرين، وتنطلق كما لو كانت في طباق موسيقي. فنرى برنارد في «الأمواج»، يلخص الأشخاص في نظر أنفسهم وبالنسبة إلى الآخرين، ويرى أشكال حياتهم وأشكال صداقاتهم تبرز من تدفق الانطباعات.

نفيل، سوزان، لويس، جيني، رودا وآلاف الآخرين. ما أصعب ترتيبهم بصورة صحيحة، هل ينتزع واحد على حدة أو يبيّن أثر الكل-مرة أخرى كالموسيقى. أية سمفونية في تناغمها ونشازها، بأنغام في القمة ومن تحت النغم الجهير المعقد، ثم نَمتْ! كل واحد

لعب نغمه الخاص ، الكمنجة والناي والطبل أو مهما تكن الآلة .

وليس من المستغرب إذاً أن تنظم مبادىء الموسيقى هذه في البنى الشكلية للموسيقى- السوناتا ، السمفونية ، الإتْباع ، التوليفة ، وهكذا ، أو أن يكون للموسيقى والموسيقيين مكان بارز في القصة الحديثة .

إن كتّاب الرواية السيكولوجية الحديثة مستمرون في محاولتهم اختراق التجريدات العقلية التي أقامتها أدمغتنا بين أنفسنا والحقيقة ، وذلك بالتقاط الانطباعات الفورية للحياة وهي طائرة قبل أن تعمل فيها أفكارنا عملها . ولما كان

الزمن هو مدار الحقيقة ،

فإن ذلك يعني بالنتيجة أن الزمن الوحيد الذي يحمل معنى عند هؤلاء الروائيين هو الزمن الحاضر .

الحياة ، أي الزمن الحاضر أبداً ، لا تعرف نهائية حتمية ولا تبلوراً تاماً . فالوردة الكاملة ليست إلا لهباً يجري ، يبزغ ويتدفق ، ولكنه لا يقرّ بأي معنى ولا يسكن ولا ينتهي... أعطني الغليان الأبيض الهادئ ، توهج اللحظة المتجسدة وبرودتها: اللحظة ، روح كل تغيير وسرعة ومعارضة ، اللحظة ، الحاضر الفوري ، الآن .

جميع أشخاص فرجينيا ولف يشاركون في هذا الانشغال الذهني العنيف باللحظة الحية . وعندهم

لا يوجد ماض ولا مستقبل ، ولا شيء إلا اللحظة المحاطة بحلقة من النور .

شعرت كأنها تريد أن تحيط باللحظة الحاضرة ، أن تجعلها تبقى ،

أن تملأها وتملأها بالماضي والمستقبل إلى أن تشع كلاً ساطعاً عميق الفهم.

وتأثير دلك على الرواية ذو ثلاثة أشكال: فبينما تقدم «الرواية الداخلية» كحاضر مستمر (في الحقبقة تكتب عادة في ماض قصصي ولكننا نشعر به كحاضر تخيلي، ويتقوى هذا الأثر كنيراً باستخدام المونولوج الداخلي وتيار الوعي اللذين يكونان نحوياً بصبغة الحاضر) فإن الماضي-وهذا من التناقض الظاهري-يلعب دوراً أكبر فيه، ولا يقدّم المؤلف الماضي من الخارج في شكل عرض مرتب كرونولوجياً قبل الأحداث الرئيسية أو داخلاً فيها، وإنما كما ينخله ذهن الشخصية، وتخضع الرواية لكل التقلبات الزمنية الناتجة عن مراوحة الزمن، ولذلك فإن الخيار يتم فيها وفق مبادىء تختلف عن المبادىء المرعية في الروايات التقليدية.

والمساحة الزمنية التي تغطيها هذه الروايات هي في العادة محصورة بفترة قصيرة، أو بعدد من الفترات القصيرة نفصلها مدد مختلفة. والشخصيات بدو مضغوطة فاقدة كل تناسب إذا حكمنا عليها بما نعرفه عن بضع ساعات من حياتها دون الرجوع بأي شكل إلى ما سبق الفترة التي هي قيد المعالجة. ولكي يكون لحياة هؤلاء الاشخاص معنى يجب أن نفهمها في ضوء ماضيهم الذي تكيف بردود فعلهم للحاضر وحدد نظرتهم وشخصيتهم. وبالإضافة إلى ذلك فإن جميع المشاعر والأفكار موصولة بالماضي، ولذلك فإن جانباً كبيراً من ذلك الماضي يجب أن يكون له موضعه في أي وصف للأفكار والمشاعر. ومن هنا فإن كل ما يسبق نقطة البداية في رواية

تعالج أحداث الحاضر وحده لا يمكن إيرادها إلا عند بروزها في ذهن الشخصية، وبعبارة أخرى عندما تصبح جزءاً من حاضرها. ولكن «وقعها يختلف عما كان عليه من قبل». فالحدث الذي وقع في الماضي يختلف في وقت وقوعه عما يكون عليه عند استحضاره في وقت لاحق. ومن هنا فإن الشخصية

... لا يمكنها القول أي جزء يخص الحقيقة

مما يرد إلى الذاكرة في ذلك الوقت

وأي جزء استعيد إلى الحياة

بالتأمل في وقت لاحق.

لذلك فإن الحادثة تفقد قيمتها عند الروائي الحديث كحادثة في حد ذاتها، وإنما تستخدم كنقطة إسناد لتصوير الشخصية كما هي في حاضر الرواية. ورد الفعل، لا الفعل، هو المهم، والماضي يرى من الحاضر وفي ضوء الحاضر، رجوعاً، لا في حد ذاته، من زمنه فما بعد. وهكذا فإن كل شخصية تقريباً في روايات فرجينيا ولف تشعر كما شعرت روز (Rose) في «السنين» (The Years):

كان ماضيها يبدو مرتفعاً فوق حاضرها.

وكلاريسا في «السيدة دالواي» تحاول أن تذوق كل خلاصة الحاضر، ولذلك

غاصت في قلب اللحظة... لحظة صباح في شهر حزيران (يونيو) وقع عليه ضغط كل الصباحات الأخرى.

وورودا في «الأمواج» تود لو تهرب من اللحظة ،

ولكني مسمرة هنا ... علي ضغط هائل. لا أستطيع أن أتحرك دون أن أزعزع ثقل القرون .

وللي (Lily) في «إلى المنارة» تحاول أن نلحص مشاعرها نحو السيد بانكس في صيغة مناسبة ،

فشعرت بنفسها مسمرة بشدة إدراكها .

وتستمع إليه يتحدث فيرتفع ثقل انطباعاتها المتراكمة عنه ويهوي كل ما شعرت به نحوه في كتلة ثقيلة. ذلك كان أحد أحاسيسها. ثم ارتفع جوهر وجوده في نفثة من دخان. ذلك كان إحساساً آخر.

ويجلس أورلندو وحده تحت شجرة السنديان متأملاً الحقائق الخالدة.

ما الحب؟ ما الصداقة؟ ما الصدق؟ وما أن فكر فيها حتى هبّ ماضيه كله، الذي كان يبدو له بالغ الطول والتنوع، واندفع في الثانية الراهنة وضخّمها عشرات المرات، ولوّنها بآلاف الظلال والألوان، وملأها بكل ما هبّ ودبّ في الكون.

إن النظرة الحديثة تنكر وجود الماضي كماض، بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر. فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة من

الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها، ولكل منها ماض يردّ إليها، أوكل ماض يحمل داخله الأزمنة السابقة له، وهو إلى حد ما يعيد بناءها بالنسبة لموقعه. وفي اللحظة التي نعتبر فيها هذه الأزمنة الحاضرة السابقة على أنها أشكال منفصلة في الوجود فإنها تفقد عندنا معناها وكل قيمة كانت لها في تأويل حاضرنا الخاص.

# التداعي في الترتيب والأسلوب

إن إدخال الماضي في الحاضر يتطلب طرح الأساليب السابقة التي تعنى بالترتيب المتتابع والسببية. لقد كان الروائيون السابقون يرمقون العوالم التي يخلقونها من قمم أولمبية. ولكون الواحد منهم عليماً كليّ الوجود فإنه كان يرى كل ما صنعه كما هو وكل شخص كما كان. أما الروائيون المحدثون فإنهم ينكرون على هذه القوى التي يتقمصها المرء أن تدخل ذهن الشخصية وأن ترى الحياة مرشحة من خلال إدراكها الحسي. وهم إذ يحاولون مخلصين تتبع العمليات الذهنية لدى الشخصية يرون كيف أن ومضات من الماضي تقفز داخلة وعبها الحاضر أو خارجة منه، وأنها تتداخل وتتحد وتتبدد ولا تتقيد بترتيب، وتبدأ سلاسل من التداعيات التي لا بمكن توقعها ولا يمكن أحياناً تتبعها. ومراوحة الزمن هي الطريقة التي لا سبيل سواها لتصوير مثل هذه الذهنية.

عقولنا، مثل أجسادنا، في تدفق دائم.

والتداعيات لا تقبل أن تثبّت بالضبط العقلاني، ولا أن تساق في سلاسل زمنية متتابعة ومنتظمة.

لا يوجد إنسان لا يسيطر خياله أحياناً على عقله، أو يستطيع أن يخضع انتباهه كلياً لإرادته، أو تأتيه الأفكار وتذهب عنه بأمره.

ينظر جيكوب فلاندرز، وهو يحضر القداس في الكنيسة، إلى زجاج النوافذ ويفكر في قنديل كان يستخدمه لصيد الفراش في الليل، ومن ثمّ يعود إلى حوادث أخرى وقعت له في طفولته. ونافذة المتجر

تسترجع في ذهن السيدة دالواي موت عمها، ومن ثمّ شخصية صديقة لابنتها.

أبسط حركة عادية في الوجود، كأن يجلس المرء أمام المنضدة ويسحب إليه الدواة، قد تثير آلاف الفكر الغريبة غير المترابطة، آناً زاهية وآناً قاتمة، أحياناً معلقة وأحياناً منقضة أو مرفرفة... أبسط أفعالنا تبدأ بأجنحة تخفق أو ترفرف، وأنوار تتلألأ وتخفت.

وللتعبير عن الشخصية من وجهة النظر الحديثة فإن اللغة أيضاً ينبغي، كالبنية، كسرها وتمييعها. فالتراكيب العادية للتواصل بالكلام قد تكفي لمستويات العقل العليا أو الاجتماعية، ولكن كيف يستطيع الكاتب أن يعبر بالكلمات عن النشاط اللاكلامي الذي ينطلق بلا انقطاع في الأعماق التحتية؟

إن موارد اللغة توشك على النفاد، وتشق مجموعات كاملة من الكلمات طريقها إلى الوجود بصورة غير مشروعة، إذا حاولت امرأة أن تقول ما يحدث عندما تدخل غرفة ما.

إن الحقيقة الرهيبة، والقاتلة بالنسبة للواقعية في القصة، هي أن الحياة قد لا تقبل الخضوع للمعالجة عندما نحاول أن نرويها.

ومن ثم يتخلى الكاتب عن كل ادعاء بإبراز هذا النشاط والاكتفاء بالتلاعب بالواسطة التي لديه لإثارة «إحساس» به. فيبزغ من خلال الطبقة الرقيقة من القول هالة كثيفة منيرة من الإيحاء. والأسلوب يعج بالرموز والصور والصيغ الجديدة، فالكلمات منتزعة من استعمالاتها العادية، وتستخدم كل أداة ممكنة لصرف الانتباه عن القيم المعجمية للكلمات، وتوجيهه في مسارات التداعيات التي تشع من النواة

المجرّدة للمعنى.

## الكاتب المتدخل

إن القاعدة التي نادى بها كل من فلوبير وهنري جيمس، وهي أن الروائي يجب أن يبعد نفسه عن رواياته، كانت تصحيحاً موافقاً لسوء استغلال ثقة الجمهور من قبل ترولوب ومريدث وغيرهما. غير أنه ظهر الآن وجه جديد لمشكلة «الكاتب المتدخل»، وهي مشكلة تعقّد كثيراً موضوع العلاقة بين الكاتب والقارئ والشخصية. والمشكلة التي يتعين على كاتب الرواية السيكولوجية أن يحلها هي: ما هي الحدود التي يعطيها للشخصية: هل يمكن فصل المرء عما يحدث له؟ وهل هو كائن بحدود واضحة تحميه من عدوان أي شيء خارجاً على وعيه، ومن كل من يلقاه؟ لدى فرجينيا ولف أراء محددة حول الموضوع:

نحن نذوب في بعضنا بالعبارات. نحن محفوفون بالضباب. نحن منطقة وهمية.

كذلك السيدة دالواي

شعرت بنفسها في كل مكان. ليس «هنا أو هنا أو هنا... بل في كل مكان. لوّحت بيدها وهي في طريقها إلى شارع شافتسبري. كانت كل ذلك. لكي يعرفها المرء، أو لكي يعرف أي شخص، عليه أن يبحث عن الناس الذين يكملونه، حتى الأمكنة. كانت لها صلات غريبة بأناس لم تكلمهم: امرأة في الشارع، رجل خلف منصة- حتى الأشجار والحظائر.

وينتابها شعور بأنها

على نحو ما في شوارع لندن، عند مدّ الأشياء وجزرها، هنا، هناك. لقد بقيت على قيد الحياة، وبقي بيتر، يعبش أحدهما في الآخر، هي -كانت متأكدة- جزء من الأشجار في البيت، جزء من البيت هناك... جزء من الناس الذين لم يسبق أن لقيتهم.

وفي «الأمواج» جعلت برنارد-نستطيع أن نقدّر أنه يمثل الكاتبة أكثر من أي من شخصياتها الأخرى-يواجه المشكلة حين يحاول أن يسجل انطباعاته عن أصدقائه:

والآن أتساءل:«من أنا؟» كنت أتحدث عن برنارد ونفيل وجيني وسوزان ورودا ولويس. هل أنا كلهم؟ هل أنا واحد متميز عنهم؟

إن الروائي الحديث يرى أننا في أية لحظة مجموع جميع لحظاتنا، وأننا ناتج جميع تجاربنا، وكل ما رأيناه وكل من لقيناه جزء منا. ولتكوين انطباع عن هذا الانتشار يقتضي الأمر عرضاً متعدداً للأزمنة والناس والأشياء، اعتقاداً بأنه كما تقول المشبوهة التائبة في «غرفة جيكوب»:

ولكن إذا أمعنت النظر... فإن التعدد يصبح وحدة، وذلك على نحو ما سر الحياة. ولكن إذا كان-بالتالي-لا يوجد شيء خارج عقل المشاهد إلا كما تدركه الحواس، فمعنى ذلك أنه لا يتعذر وحسب فصل الشخصيات عن بعضها، بل يتعذر أيضاً فصلها داخل الرواية عن الكاتب نفسه. إن تقليد الكاتب العليم في الرواية بضمير الغائب ينبغي تعديله. ولكن كيف يمكن فصل المشاهِد عن المشاهَد، والكاتب عن شخصياته، وأحلامه وطرق تفكيره ومشاعره عن أحلامها وطرق تفكيرها ومشاعرها؟ هل يستطيع

الكاتب أن ينفصل عن ظله أو أن يخرج من ذاته؟ ليس هناك عالمان متمايزان في الرواية السيكولوجية الحديثة: عالم الروائي وعالم الرواية، كما شعر بهما عند ترولوب وثاكري. فهما كغيمان ويذوبان في واحد.

إن أشدهم إخلاصاً [الكتّاب المعاصرين] يكتفي بإخبارنا بما حدث له نفسه. فهم لا يستطيعون أن يصنعوا عالماً لأنهم ليسوا منفصلين عن غيرهم من بني الإنسان.

وهم مضطرون إلى عدم الثقة بفهمهم للناس بمعزل عن أنفسهم، لأنهم يفتقرون إلى اليقين في صدق انطباعاتهم ليتمكنوا من تخطي حدود ذاتهم وخلق شخصيات مستقلة قائمة بذاتها.

إن أشخاص فرجينيا ولف يحتفظون بصلتهم بمبدعتهم، فيتحدثون بلغتها ويفكرون على طريقتها. وعندما تدخل في رواياتها ككاتبة فإننا لا نحس بأن ثمة تدخلاً، فمن حقها أن تكون هنالك. فقصصها من النوع الذي يشمل كاتبه. وهي تحرص دائماً على أن تربنا كيف تكون كل شخصية إسقاطاً للشخصيات الأخرى التي ترى تلك الشخصية. وحيث يكون المشاهِد هو الكاتبة فإنها تعرض نفسها لنظر القارئ لكي تؤخذ بعين الاعتبار عند تقويم شخصياتها. غير أنها تتردد كثيراً في إبلاغ مبدئها إلى نتيجته المنطقية، باستثناء ما فعلته في «غرفة جيكوب» و«أورلندو» حيث السيرة تسمح بذلك.

## مستويات الحقيقة الواقعية

قادت مشكلة العلاقة بين الكاتب والشخصية جيد إلى متناول

يذكّر «المشاهد اللامحدود» في فلسفة دن (Dunne) [فنلي بيتر، كاتب أمريكي فكاهي ١٨٦٧-١٩٣٦] حول «التسلسلية». فقد أسقط جيد سلسلة من امتداداته الذاتية في روايته «المزيّفون»، وجعل كل واحد من هذه الشخصيات تأويلاً مختلفاً للحقيقة مستخدماً أسلوباً مختلفاً لإدخالها عالم الفن، وكل واحد ينتقد بمرارة تحريفات الآخرين وطرائفهم.

بدأت أتبين ماذا يمكن أن أسمي «الموضوع الخفي» لكتابي، إنه-أو ينبغي أن يكون-المنافسة بين العالم الحقيقي وتمثيلنا إياه لأنفسنا. الطريقة التي تعرض بها دنيا المظاهر نفسها علينا والطريقة التي نحاول أن نفرض بها على العالم الخارجي تأويلنا الخاص-هذه هي مسرحية الحياة.

ويخطر على البال أحياناً بيت من قصيدة لباتمور (Patmore) [١٨٣٦-١٨٩٦]

... عرفت

أنه ظن إنني ظننته ظنني نائماً

هذا التلاعب بالوعي ضمن الوعي هو، بمعنى من المعاني، المعادل السيكولوجي لطريقة تداخل الحبكات. فالحكاية داخل الحكاية طريقة معروفة منذ «ألف ليلة وليلة» و«ديكامرون» و«حكايات كانتربري» (Canterbury Tales)، ومن الأمثلة الأحدث رواية غودون «كالب وليمز» ورواية إميلي برونتي «مرتفعات وذرنغ».

وحبكة قصص البيكارو تعتبر على نحو ما امتداداً للحبكات اللامّة (enveloping plot) في شكلها البدائي، فكل حادثة تقع للبطل أو كل

حكاية في حياته تشكل في الواقع وحدة مستقلة ليس لها ما يصلها بغيرها سوى الشخصية المشتركة وفكرة التتابع الزمني، وكثيراً ما تختفي الحبكة اللامّة هنا أو تبقى في صورة بدائية مع أنها قد تكون عامل تنسيق، كما هي الحال في «دون كيشوت»، وتعطي معنى ومغزى لكل الأحداث التي تتكون منها الرواية.

وقد يكون هناك تغيير في مركز الثقل باستخدام أداة مألوفة، وهي إدخال قصص قصيرة مثل حكاية ويلي التائه في القفاز الأحمر (Redgauntlet) أو حكاية لوفيفر في «ترسترام شاندي». وهنا لا تبقى الحبكة اللامّة مجرد إطار مناسب لحكايات مستقلة، بل تحتل مركز الأهمية. والقصة التي تدخل في الحبكة تكون مثلاً على القضية الرئيسية أو إيضاحاً لها، أو قد تهيىء متنفساً لتوتر الحاضر التخيلي في الرواية بالانحراف في الماضي، أو قد تخلق التوتر باعتراض السرد عند نقطة حرجة أو في مجراه الرئيسي. ويوازي هذا النوع من الحبكة المسرحية داخل المسرحية التي كثيراً ما استعملها شيكسبير، بينما تمثل مسرحية «الناقد» لشريدن ( Sheridan: The Critic) «والتمرين» لبكنغهام (Buckingham: The Rehearsal) شكلاً أبسط من الحبكة اللامّة حيث الوحدة الداخلة هي الأهم والحبكة الخارجية مجرد إطار لها.

وقد ذهب كونراد خطوة أبعد، فاستغل الفرص التي تهيؤها طريقة المناضد المتداخلة لمراوحة نقاط الإسناد ومن ثم منظوراته الزمنية، مما وفر له طريقة لتعريض عدد من العقول العاكسة بين الراوي ومادة السرد. ومن ذلك توفرت لديه -كما هي الحال عند جيد - توازنات وضوابط تصحيحية متعددة، كما أنه يوحي بأنه كان أيضاً شديد

الوعي لعيوب التأويل المباشر للحقيقة عندما يقدمه الكاتب على أنه الصورة الحقيقية. وهذا التردد الذي يتطلب الحد من شمولية علم الكاتب كان هو نفسه وراء لجوء هنري جيمس إلى استخدام وجهة النظر المقيدة وتحليله المتجرد للمشاهِد غير المتحيز الذي هو نفسه -كالناس الذين يشاهدهم- يتلمس طريقه ويتعثر وهو يبحث عن حقيقة الموقف، وهو أيضاً قد يفسر استعمال فرجينيا ولف لوجهة النظر المتعددة كما فعلت في «غرفة جيكوب».

لقد كان هنري جيمس مهتماً بصورة خاصة بطريقة كونراد فيما يتعلق بتعريض العاكسات، وبحثه حول استخدامها والغرض منها في «الحظ» (Chance) مفيد جداً. وقد حاول هو نفسه تجربة أشد جرأة بالمستويات المتبادلة للحقيقة في رواية غير عادية لم تتم بعنوان «حس الماضي». فالخطة الزمنية فيها معقدة إلى حد أنها محيرة. رالف ترهقه الحاجة

إلى استعادة اللحظة المفقودة، إلى إحساس بالنبض المتوقف... كالتجربة. وهو مفتون بصورة جدّ استبدّ به دافع لا يقاوم إلى إسقاط نفسه على المستقبل.

وكما قال لصديقه:

أنا المستقبل... بالنسبة له، وهذا يعني أنني «الحاضر» بالنسبة لك.

وتتحقق للاثنين رغبتهما: يفقد رالف حاضره الأصلي ويصبح ماضيه الذي هو جده، ويصبح معاصراً لمجموعة معارف جده، غير أنه تحل به لعنة ازدواج الوعي: وعي حاضره الجديد الذي كان ماضيه ووعي حاضره القديم الذي أصبح الآن مستقبله. ووجود سلسلتين

زمنيتين داخل ذاته جنباً إلى جنب يمنعه من الاستسلام لحبه لنان (Nan) وبذلك يحطم هويته وهوية جده الذي هو الآن من ذريته .

لقد أساء إلى شخصية الآخر فيه ، في نفسه، أي رالف ، بأن جرده من الاتحاد السليم مع البنت الرقيقة الجميلة الجذابة التي كان رجل عام ١٨٢٠ مستعداً لاقامة علاقة حب ناجحة معها .

وقد طور جيد معالجته لمستويات الحقيقة خطوة أخرى في فنتازيا ظريفة على طريقة بيراندلّو (Pirandello) في ( At Swim-Two-Birds). وهي رواية بضمير المتكلم ، و«الأنا» فيها يعاني آلام كتابة رواية الشخصية الرئيسية فيها روائي. وعندما تأتي الشخصيات التي يخلقها «الأنا» وروائيّه إلى الحياة في الصفحات الخاصة بكل منها فإنها تفعل ذلك حرفياً ، وشيئاً فشيئاً تكتسب قدراً من الواقعية ينخفض قليلاً عن مستوى صانعيها . ومع الزمن تفلت من الزمام وتنقلب على كاتبيها وتعكس الأدوار فتكتب عنهما . وهكذا فإن أشخاص الروائي يتولون شيئاً فشيئاً تقرير سلوك مؤلفهم المتمنّع ، في حين يظل هو يتدخل في نوايا «الأنا» الذي لا يستطيع قبول وجهات نظره ، ويظل المؤلف الحقيقي مترئساً الأداء الطباقي كله ، يقود مخلوقاته كلها أو ينقاد لها .

إن التجارب من هذا القبيل ، حيث نقاط الإسناد وتسلسلات الزمن في تغير دائم ، مليئة بتعقيدات الزمن التي تتشعب في أنماط بالغة التعقيد. إنها روايات تتراكب فيها الأنغام . وقد قال الروائي بطل جيد:

ما أود القيام به هو شيء يشبه فن كتابة «التوليفة الموسيقية» [حيث

تشترك الأصوات وتختلف النغمات مع تكررها].

وهي رغبة ردد صداها روائي هكسلي، وكانت سبباً في تسمية روايته «نغم على نغم» (Point Counter Point)

## تعليق على أورلندو

الكاتب الذي تنسب إليه عموماً نشأة الرواية السيكولوجية هو رتشردسن. ولكن مثله كمثل شاؤل بن كيش الذي أدى به اهتمامه ببضعة حُمُر إلى المُلك، ولكنه لم يستطع أن يوجد سلالة تحكم بعده. وكذلك رتشردسن، فإنه أخذ في جمع مجموعة من الرسائل ليستخدمها أشباه المتأدبين وليبدأ بها مسيرة الرواية الحديثة، ورغم أهمية إنجازاته وشهرته العظيمة في زمانه فإن الذي يعتبر أبا الرواية السيكولوجية الحديثة هو ستيرن لا رتشردسن، ويمكن اعتبار «ترسترام شاندي» بحق أول رواية تنزع منزع الحداثة.

وقد تطرقت فرجينيا ولف في المقدمة التي كتبتها بجد مصطنع «لأورلندو» إلى الكتّاب الذين كان لهم أكبر الأثر عليها، فقالت إن «أول من يرد على البال» هو لورنس ستيرن، وفي تلك السيرة الرائعة يبدو الشبه العائلي واضحاً جداً. وهي، مثل ستيرن، تجهد في تأكيد المدة السيكولوجية مقابل المدة الكرونولوجية، وإبراز الفرق بين المدتين باستخدام إحداهما مقياساً للأخرى بلباقة. وهي تصور عدم كفاية زمن التقويم للوفاء بالغرض تصويراً بارعاً عن طريق إحساس أورلندو بمروره:

أصدر أورلندو أوامره وأنجز المهام المتعلقة بعقاراته المترامية في

طرفة عين، وفي الحال أصبح وحيداً على الرابية تحت شجرة السنديان، وأخذت الثواني تستدير وتمتلىء وبدت كأنها لن تقع أبداً.

وهذا الرفض لقبول زمن التقويم كمعيار يفسر المعالجة غير التقليدية لمرّ القرون في السيرة، ويفسر أيضاً التسلسل الزمني والاستمرار. فالكاتبة تنتقل من «مناسبة مميزة» إلى قلب أخرى دون إنذار، وتتمدد الثواني حتى تحتول سنين، كما حدث عندما أحبت وتزوجت في ظرف ثلاث ثوان ونصف الثانية، وتمر السنون تحت شجرة السنديان كأنها ثوان، وتتداخل مدد منفصلة وتسير في آن واحد:

بضعة أسابيع أضافت قرناً إلى عمره، بينما لم تضف أسابيع أخرى سوى ثلاث ثوان لا أكثر... وبدت الحياة له طويلة طولاً هائلاً، ومع ذلك فإنها مرت كلمح البصر... يحاول أن يفكر نصف ساعة-أم أنها كانت سنتين ونصف؟

وحتى المقاطع الاستطرادية والمقحمة تساعد على تركيز الانتباه على الزمن باعتباره آناً دراميا. والصيغة الوحيدة المستخدمة هي صيغة الحاضر القصصي كما تعكسه عملية الوعي التي تسعة أعشارها في الماضي. وجميع الانحرافات عن التدرج المعتاد للزمن لها موازيات قريبة في «ترسترام شاندي».

وقد ذهبت فرجينيا ولف إلى حد استعارة بعض الانعطافات المميزة لستيرن، كأن تترك فراغاً ليملأه خيال القارئ، أو جعل التاريخ القصصي لموقف الشخصية في الزمن هو نفسه التاريخ الذي يكتب فيه الكاتب. وهي حريصة، مثل ستيرن، على التوازي بين

تقدمها في كتابة الكتاب وتقدم موضوعه خطوة خطوة، وبذلك لا تفتأ تعيد القارئ من زمنه التخيلي إلى حاضره الحقيقي. ثم إنها تستطرد في مقالات نقدية، وتبحث مع القارئ المشكلات التي تعنّي كاتب السيرة، والأسلوب الذي تستخدمه في كتابها، والعلاقة بين القصة والحقيقة الواقعية، وبين المؤلف والشخصية، وتخبر القارئ بما تفعل وكيف ولماذا تفعله، وهي، كستيرن، لا تدع فرصة تفوتها دون توجيه تعريضات لاذعة بجميع الأعراف والنظريات التي أقرها جميع النقاد الراسخين. وهذه الأبحاث ليست مجرد استطرادات، وإنما تستخدمها باستمرار لتوحي باستطالة الزمن القصصي، كما هي الحال في توقف حركة الأحداث انتظاراً لولادة ابن أورلندو.

والحقيقة أن «أورلندو» فيها من السيرة قدر ما في «ترسترام شاندي»، قل ذلك أو كثر. إنها دراسة في الوراثة والتقاليد الموروثة، وهي سرد لنظم قصيدة، ولمسيرة الأدب في ضوء النظريات النقدية المتغيرة وتغير الأذواق والطرز في القرون القليلة الماضية. وهي بعد سيرة لشخصية حقيقية، هي فكتوريا ساكفيل-وست (Victoria Sackville-West)، في إطار تاريخ أسرتها، كما أنها تحليل للعناصر الخنثوية في الشخصية الإنسانية، في عرض مكاني-أي موجودة إلى جانب بعضها بعضاً - ورماني، أي ممتدة في الزمن. وهذه الطريقة المستحدثة تتيح تصوير كل خاصة جنسية إذ تصبح مسيطرة في مراحل مختلفة من تطور الشخص - وهذه حقيقة نعرفها مثلاً في استخدامنا لكلمة «tomboy» (أي البنت المتشبهة بالصبيان). وتساعدنا هذه الطريقة أيضاً« في سبر المعايير المتغيرة عند المجتمع وفي التفاليد لما يكوّن الذكورة الحقيقية والأنوثة الحقيقية، كما أنها تكشف لنا الخصائص المسيطرة في

أسلافنا والتي تحدد نوعية ونسبة عناصر الذكورة والأنوثة فينا .

وفوق ذلك كله فإن «أورلندو» تقف مثلاً يوضح القاعدة التي تنتظم كل أعمال فرجينيا ولف. وهي ظهور الماضي في الحاضر انطلاقاً من فكرة برغسون بأن اللحظة الراهنة تشكل الكون المصغر للحياة. وقد استخدمت في رواية لاحقة- «بين الفصول» - أسلوباً مماثلاً ، وجعلت وحدات الزمن التي تعبر عن هذه القاعدة ممتدة. وبدلاً من جعل الماضي الشخصي يتخلل لحظة الإدراك الحسي ، اتجهت إلى الماضي الأوسع من قرون التقاليد التي هي الروح المحركة في كل عمل فني جيد ، وأجيال الخصائص الموروثة الكامنة في شخصية معاصرة ، مما يزيد في عمق ودلالة ذلك العمل الفني وتلك الشخصية. إن السيرة العادية والنقد الأدبي المنهجي يستطيعان أن يحللا هذه العملية تحليلاً موضوعياً ، ولكن القصة الخيالية وحدها هي التي تستطيع أن ترينا إياها عاملة من الداخل. ونحن نرى في هذه القطعة الفنتازية الصاخبة شيئاً قريباً مما يسميه الفرويديون في تركيبة الأحلام «الإحلال» (displacement). وهناك عدة أوجه لموضوع واحد (هنا القصيدة) منتزعة ومسقطة في وحدات مستقلة ، وبعملية تفسيرية ربطت مرة أخرى ببعضها وأعيد تركيبها. فنحن نرى في «أورلندو» عدداً من الثيمات تنشأ على حدة في الزمن ، ولكن كل واحدة منها ينبغي أن تُرى من خلال روابطها بكل ثيمة أخرى لحظة نشوئها. وهذا التناغم الدقيق هو من أبرز الملامح المميزة للكتاب

وغاية ما تنطوي عليه «أورلندو» هي أنها تعرض لنا تطور الذوق الأدبي ، وصنع قصيدة ، والتغيرات في «مناخ الرأي» ، وتاريخ أسرة ، وتطور شخصية ، في مستويين زمنيين في آن واحد. فنحن

نرى أورلندو بين سنتي ١٥٨٦ و ١٩٢٨ يتقدم في السن من السادسة عشرة إلى السادسة والثلاثين. وهنا ما يسميه علماء الأحياء وصفاً لتطور الكائن الفرد (ontogenetic) والتطور العرقي (phylogenetic)، كما يتطور الجنين في مدى تسعة أشهر عبر ملايين السنين من النشوء ماراً عبر - ومتجاوزاً - مراحل وصلتها سلاسل متتابعة من الأجداد في أوقات مختلفة. غير أن زمن التطور العرقي داخل في زمن التطور الفردي لأن أجداد المرء جزء من ذاته.

إن كلاً من «ترسترام شاندي» و «أورلندو» فنتازيا حول ثيمة الزمن، ولكن الإيحاء الفلسفي للثانية جاء من برغسون بدلاً من لوك. وكلتاهما تحقق معظم أثرها الروائي بالسير في آن واحد في عدة أبعاد زمنية. وينبغي ألا تحمل أي منهما محمل الجدّ الخالص. وإذا كان الموتيف الرئيسي في «ترسترام شاندي» هو الحصان الخشبي (hobby-horse) فإن «أورلندو» تنتهي بعودة «الأوزة البرية» [مثل على المطاردة أو الملاحقة غير المثمرة] التي ظل الرجل والمرأة أو كلاهما يلاحقانها على مدى ثلاثة قرون ونصف القرن.

# الفصل الرابع عشر

## الخاتمــة

هذا الكتاب ليس دراسة في الزمن: هو دراسة في الأدب، أو على الأصح في شكل معين واحد من أشكال الأدب. فالنظريات اللاهوتية والميتافيزيقية والرياضية والسيكولوجية في «الزمن» لا علاقة لها بما يرمي إليه الكتاب إلا بمقدار ما تلقيه من ضوء على مشكلات الأسلوب أو الطريقة الفنية في القصة.

ونحن لا نقول بأن قيمة أية قصة يمكن أن تقاس كلياً بمدى نجاحها في معالجة عنصر الزمن فيها. فهناك قيم أخرى تدخل في تكوين الرواية العظيمة وربما كانت أهم من عنصر الزمن. غير أن بحث هذه القيم الأخرى لا يدخل في نطاق موضوع هذا الكتاب.

وكل ما ندعيه-وهو ادعاء له وزنه-أن عنصر الزمن في القصة ذو أهمية كبيرة، وأنه إلى حد كبير يقرر للمؤلف اختياره لموضوعه ومعالجته له، والطريقة التي يشكل بها عناصر قصته ويرتبها، والطريقة التي يستخدم بها اللغة للتعبير عن مفهومه لعملية الحياة ومعناها.

لقد مضى الوقت الذي كان فيه الأسلوب يعني الطرق التي يمكن أن ترتب بها مجموعة من التجارب وتوظف للحصول على أفضل نتيجة. فالأسلوب يعني أيضاً الطريقة التي تميّز بها التجارب غير المشكّلة نفسها وتبلور ذاتها. فمحتوى الرواية لا يتشكل ويصبح ما هو دون أسلوب، ويصير إلى ما هو لأن الكاتب أمسك به بطريقة خاصة، فالقيمة الفنية لأية رواية تكمن إلى حد كبير في احتوائها بالطريقة الوحيدة التي لا بديل لها منها، وأي أسلوب آخر يجعل منها شيئاً آخر أو مجموعة أخرى من تجارب مختلفة. وكل عمل قصصي جيد يجب أن يكون كما قال كولرج عن القصيدة الجيدة:«تحتوي في ذاتها سبب كونها على ما هي عليه وأنها لم تكن في شكل أخر. ومبدأ التفرد هذا يعني ضمناً أن كل عمل فني يخلق خلقاً، ويجب أن يحكم عليه بقواعده، فهو«يربي» شكله الخاص به كما يعمل الحلزون قوقعته، وليس كالسرطان الناسك الذي يكيف جسمه ليدخل في قوقعة مخلوق آخر تركها. وهذا المبدأ هو في الواقع امتداد لمقولة كولرج النقدية بأن

أية أبيات يمكن أن تقال بكلمات أخرى من اللغة نفسها دون الانتقاص من دلالتها، سواء في المعنى أو التداعيات، أو من أي إحساس ذي قيمة، فهي أبيات فاسدة الأسلوب.

فالأسلوب بهذا المعنى الأوسع هو كل شيء، فهو يضم وينطوي على كل ما يدخل في تكوين الروايات. وعلى هذا هناك أساليب بعدد الروايات الحية الموجودة. وفي الحقيقة ينبغي ألا يتحدث المرء عن أسلوب الرواية بل عن أساليب الروايات. غير أن النزول عند حكم الضرورة يفرض نفسه على كل ناقد إذ يجد أنه مضطر إلى استنباط

أحكام عامة من المادة التي ينقدها. ولذلك فإن أية تعميمات وردت في هذا الكتاب إنما هي مقاربات عريضة محفوفة بالمحدودية وعدم الكفاية إلى حد الإحباط. ومعالجة واحد بعد آخر من أركان القصة المختلفة والموجودة مع بعضها في آن واحد أشبه ما تكون بالخط في الماء، والناقد خاضع من هذه الناحية لقيود واسطة اللغة التي تشكل المشكلة الكبرى للكاتب. فالناقد والكاتب مضطران كلاهما لضرب أنغام متعددة على كل وتر.

لذلك اضطررنا بالضرورة إلى إفراد ثلاثة من أركان الرواية بالبحث، وهي الموضوع والشكل والواسطة. وهذه الثلاثة هي في الحقيقة شيء واحد ينظر إليه من زوايا مختلفة، وليس لأي منها معنى بمعزل عن الآخرين. والغرض من هذا الكتاب هو أن يبين كيف أن كل واحد من هذه الأركان يتكيف بعوامل زمنية محتمة، وبعبارة أخرى كيف أن أسلوب القصة بأجمعه متداخل مع الزمن.

إن الرسم والنحت والعمارة من الفنون المكانية، أما الأدب فهو من الفنون الزمانية كالموسيقى، ولذلك فإن شكله وواسطته يخضعان للمبادىء العامة الثلاثة للزمن، وهي: التتابع والزوال وعدم القابلية للقلب. فالروايات أو السمفونيات أو المسرحيات لا بد لها من بداية ووسط وخاتمة، ووحداتها، سواء أكانت الكلمات أو الوقائع، أو كانت النغمات والألحان، يجب أن تأتي في تتابع معين، ولا يمكن أن تقرأ أو تمثل عكساً أو بأي شكل آخر إلا طرداً.

غير أن الأدب يختلف عن الموسيقى، حتى التصويرية منها، في أنه من فنون الأدب القائمة على التمثيل، وموضوعاته تدور حول عملية الحياة، وأحداثه، سواء أكانت محسوسة أو عقلية، تجري

في الزمن، وشخصياته موجودة في الزمن ومسكونة بحس زمني متغير. ولكن الأدب يختلف من ناحية مهمة عن الفنون الزمنية التمثيلية الأخرى كالباليه ومعرض الدمى والأفلام الصامتة، وإلى حد ما الأفـــلام الناطقة والمسرحية الممثلة. فهذه الفنون الأخرى تستحوذ على الإعجاب بالتوجه إلى الحواس مباشرة دون حاجة إلى فترة للتأمل والتفكير، في حين أن الأدب يعتمد كلياً على واسطة رمزية تقف بين المشاهِد والشيء المشاهَد الممثّل بالرمز، لأن التعبير بالكلام تتحكم به مشكلات زمنية، كالتوقف عن استعمال الكلمات والسياق والترتيب المقبول للكلمات والعلاقات فيما بينها وما إلى ذلك.

وهناك ناحية أخرى لقيم الزمن في القصة ينبغي أن يلتفت إليها، وهي أن كل عمل فني ينطوي على ثلاثة عوامل يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار: المبدِع والمبدَع والمبدِع الثاني، وهذه في القصة هي المؤلف والشخصية والقارئ، وكل واحد من هؤلاء له سلسلة زمنية خاصة به، ويمر به إحساس خاص بالمدة لا ينفك يتغير باستمرار. وقد تكون العلاقة بين هذه السلاسل الزمنية ضمنية أو صريحة، ولكنها موجودة على الدوام، وتلعب دورها في تقوية أو إعاقة استعداد القارئ للتماهي مع الشخصية أو الشخصيات الرئيسية. وهذا التماهي يقتضي من القارئ نقلة خيالية من الماضي القصصي الذي كتبت فيه القصة إلى حاضر تخيلي، فتبدو له الأشياء وهو يقرأ كأنها تحدث لا أنها حدثت، وتجري الأحداث في حضرته وفي حاضره. فيمّحي إحساسه «بآنه» الحقيقي ويذوب في «آن» القصة التخيلي تبعاً لدرجة انغماسه في ما يقرأ. ولإحداث مثل هذا الأثر يتعين على الكاتب أن ينمي إحساس القارئ بالتوتر واللهفة إلى مواصلة القراءة

بتغيير سرعة حركة الأحداث وباختيار وترتيب الأحداث التي يقصها، يجب أن يحرص على خلق إيهام مقنع بالحقيقة، وهذا بدوره يعتمد على التوتر بين أوجه الاتصال الخاصة والعامة. ولا بد له لخلق هذا الإيهام من افتراض القبول الضمني المسبق للعديد من الأعراف التي يستند معظمها إلى قيم زمنية، فهو يعتمد على أدوات زمنية متعددة-كمراوحة الزمن وأسلوب تيار الوعي والاستخدام الدرامي «للمناسبة المميزة»-للتغلب على قيود الدلالات الصريحة والضمنية لواسطة تمثيل رمزية، هي اللغة.

لقد أدرك الروائيون في وقت مبكر أهمية عنصر الزمن في القصة. وقد استغلوا إمكاناته لترتيب أنماط ممتعة وتكثيف التوتر وتعزيز الإيهام القصصي وتقوية احتمال القصة، وشرحوا في تعليقاتهم النقدية النظريات المستمدة من عملهم أو التي أقاموا عملهم عليها.

ثم أن عنصر الزمن يفرض على القصص قيوداً صارمة، وقد أدت الرغبة في خلق إحساس سريع وعميق بالزمن إلى تجريب كثير من مؤثرات الزمن التي تتجاوز قيود الواسطة، فأدى ذلك بدوره إلى تشجيع تطبيق نظريات سيمانتية جديدة يرى كثير من الكتّاب أنها لا تتيح وحسب التعبير عن واقعية أتمّ بل أيضاً عن مفهوم أصدق للحقيقة الواقعية.

من الصعب تقديم تعريف مقبول بصورة عامة للرواية بمعناها المحدد، فحدودها تسيخ بسهولة في نطاق الأقاليم المجاورة كالقصة الرومانسية والسيرة والسيرة الذاتية وقصص الهجاء والقصة الرمزية (allegory) وغير ذلك من الأشكال الأدبية. ولعل في ما يلي تعريفاً كاملاً وإن يكن ثقيلاً:

الرواية قصة خيالية نثرية تحاول تصوير أو توضيح التجربة والسلوك الإنسانيين، ضمن الحدود التي تفرضها واسطة اللغة وضرورات الشكل، بالاقتراب أكثر ما يمكن مما نفهم أنه الحقيقة الواقعية. ومحك نجاحها الفوري هو قدرتها على إثارة شعور بالحضور (بمعنيين) في تلك الحقيقة ومعها، وهذا يفترض أن القارىء سيتعاون مع الكاتب إلى حد قبول الأعراف التي يقام عليها وهم الحقيقة في القصة، وذلك «بالتعليق الطوعي لعدم التصديق».

أما قيمتها الباقية فتقدر أولاً بدرجة شعور القارئ المميّز بأن العمل كله رمز لشيء أوسع وأعمق من الثيمة الفعلية، لشيء يثير فيه أصداء تكسب المشكلة الإنسانية التي عالجتها الرواية معنى عاماً شاملاً، وثانياً بكون القارئ المميّز استطاع أن يستشف من علاقات الأجزاء ببعضها وبالكل مبدأ منهجياً كامناً يوازي عن كثب فكرة الموضوع، بحيث يبدو ضرورة لا مندوحة عنها. فموضوع الرواية وشكلها وواسطتها يجب أن تكون ثلاثة أوجه لشيء واحد لا يقبل التجزئة-شيء غير محسوس يمكن أن نسميه رؤية الكاتب.

ونحن نزعم أن عنصر الزمن في القصة ذو علاقة وثيقة بهذه الأوجه الثلاثة، وبأعراف القصة، وبفكرة الحقيقة الواقعية. وفهم عناصر الزمن - خصائص الزمن المتأصلة في القصة - وقيم الزمن - خصائص الزمن التي يطبقها الكاتب في القصة - خطوة كبرى نحو تقدير معنى الرواية ودلالتها. «والزمن خير حكم».

# المحتويات



عندما تكون طرق التفكير والشعور موسومة بميسم «هاجس الزمن في القرن العشرين» ينبغي أن نتوقع أن تكون أشكال التعبير الفني حاملة نفس الميسم، فالاهتمام بالزمن يتبدّى في كل فن، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها، وهو حاضر في بحث الشعراء عن ايقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة للأوزان والمقاطع التقليدية. ولكن هذا الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدها إثارة.

وهذا الكتاب يعالج موضوع الزمن في الرواية دون اللجوء إلى النظريات اللاهوتية والميتافيزيقية والرياضية والسيكولوجية في الزمن إلا بقدر ما تلقيه من ضوء على مشكلات الأسلوب أو الطريقة الفنية في القصة. غير أنه يستقصي جميع أشكال الزمن الحقيقي والسيكولوجي والمدة الفعلية والوهمية للرواية ومدارات الزمن بالنسبة للقارىء والكاتب والكاتب الوهمي وموضوع الرواية.